分类号：J809.2
密　級：无
单位代码：10118

山西师范大学
研究生学位论文

论文题目（中文）　北曲伴奏乐器研究

论文题目（外文）　The study on Accompaniment Instrument of Northern Drama

研究生姓名　苏　翔

学　　科　艺术学　　专　　业　戏剧与影视学

学位类别　博士　　培养类型　全日制

导师姓名、职称　车文明　教授　　培养单位　戏剧与影视学院

学位授予单位　山西师范大学　　学位授予日期　2018 年 6 月

答辩委员会主席　周华斌

评　阅　人　周华斌、陈文革、蔡　梦、孟昭毅、苗怀明

2018 年 6 月 20 日

独 创 声 明

本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果，学位论文的知识产权属于山西师范大学。除了文中特别加以标注的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得山西师范大学或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。本声明的法律后果将完全由本人承担。

作者签名：苏翔羽　　签字日期：2018.03.31

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解山西师范大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权山西师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行网络出版，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）。

作者签名：苏翔羽　　签字日期：2018.03.31

导师签名：　　签字日期：2018.03.31

北曲伴奏乐器研究

中文摘要

北曲是具有地域性特征的音乐概念，是在宋金时期南北分裂的背景下产生的。北曲作为中国最早的戏曲声腔，是金元时期盛行于北方的杂剧与散曲的伴奏音乐，在戏曲早期发展过程中具有重要作用。学界对于它的关注不在少数，但大多数专家学者主要关注北曲的声腔、音韵、结构等问题，鲜有学者对北曲伴奏乐器进行系统研究。基于此点，本论文对北曲的伴奏乐器进行系统研究。

第一章为主要梳理北曲的渊源、特征以及考古中的北曲文物。北曲的形成有其特定的历史背景和时代特征，它在形成过程当中吸收了多种音乐形式，是汇聚中国传统音乐的文化成果。诸宫调、鼓子词、唱赚、转踏、唐宋大曲、民间俗曲、少数民族音乐等都对北曲的形成具有重要作用。北曲考古文物方面重点考证了山西广胜寺元代杂剧壁画和韩城盘乐村北宋杂剧壁画。

第二章以曲文为中心考证北曲的击节伴奏乐器。击节乐器是以刮、擦、打等方式产生效果的乐器，本章以锣、鼓、拍板为主要研究对象。锣因其节奏强、力度大、音响强烈，发音相对短促，让人感受到鲜明的节奏感，在北曲武戏中运用较多。最早的南戏《张协状元》中也已使用锣作为伴奏，锣声也成为戏剧开场的标志。鼓是北曲重要的伴奏乐器之一，鼓乐器将戏剧场景中的战争、武打等情境烘托得引人入胜、扣人心弦。由于北曲杂剧循环反复的曲调，节奏感就显得尤为重要，鼓乐器扮演增强节奏的作用。此外，该节还分析了从俗曲演化而来的北曲曲牌【村里迓鼓】。北曲中鼓的类型更为多样，有渔鼓、蛇皮鼓、升衙鼓、花腔鼓、打爻槌等。本文着重分析了北曲中的渔鼓，渔鼓配合简板形成了自由多变、节奏轻快的风格，艺人在表演时运用语速变化、声音高低，再配合渔鼓弹、抹、击、滚的不同演奏指法，表现人物喜怒哀乐的情感，因此鼓板也成为北曲最为重要的伴奏乐器。此外，北曲中的“愚鼓”拥有了敲醒愚痴昏昧的功能，使鼓乐器的功能有了进一步的扩展。拍板因其携带方便，节奏性强，适合于大多数场合的伴奏，是北曲最为常见的伴奏乐器之一。元代散曲中拍板的使用最为频繁。散曲多为茶余饭后或者宴会演出，要求表演轻和，乐器携带方便，声音不宜嘈杂，拍板正符合散曲的要求。拍板与其他乐器合奏在北曲中极为常见，既可与琵琶、筝等弦索乐器配合，也可以与锣、

鼓等击节乐器配合，同时还能与箫、笙等吹奏乐器配合。特别是鼓板的配合，是最为常见的乐器组合。

第三章以曲文为中心考证北曲的吹奏乐器。北曲伴奏中的吹奏乐器在种类和音色上有着丰富多彩的变化，再加之演奏技巧的不同，可以产生不同的音乐效果。本文选取了较为常见的笙、笛、箫、筚篥，分别对其进行考证。笙在演奏和音时效果尤佳，因此特别适合与其他乐器共同伴奏，如北曲中的笙、箫合奏，笙、拍板合奏，笙、筝、琵琶合奏等等。笙与不同类型乐器配合适用于多种场合，如笙箫配合多用于大型宴会场合，笙板配合多用于小型散曲表演，笙鼓配合多用于勾栏、瓦舍等嘈杂演出环境。此外，演奏者可根据不同类型乐曲的需要，用笙表现不同的音乐情绪。从散曲曲文描写可知，笙既能表现世俗社会中的热闹场景，也能表现神仙世界的音乐意境。笛子是北曲的主要伴奏乐器，元杂剧的主伴奏乐器是笛、鼓和拍板，这三种乐器组合节奏性强、易于渲染气氛且方便携带。这不仅在广胜寺壁画中得到反映，也在元杂剧《蓝采和》第四折中得到印证。与鼓板控制节奏不同，笛在北曲中主要表现慢缓柔和的部分，长短笛声配合拍板进行演出。元代散曲作家常以笛声作为表达哀怨情绪与向往田园生活的意象，充满了道家的隐逸旨趣。箫的音量不大，音色柔和，适合于演奏低沉委婉的曲调，如以【碧玉箫】为曲牌的北曲多表达哀怨离愁的情绪。元散曲中的“箫作悲声”意象也是传统诗、词、曲的延续。此外，箫也常被用作仙乐的演奏乐器，成为人们寄托世外桃源、与世无争的凭借。筚篥是宋元时期较为常见的乐器，在北曲曲文中较少提及，但在出土的音乐文物中多有出现。

第四章以北曲曲文为中心考证北曲弦索伴奏乐器。本章以琵琶、筝、三弦、阮、胡琴、胡不思为考察重点。金元杂剧常以琵琶来表现人物情绪，关汉卿杂剧《杜蕊娘智赏金线池》第二折中就以琵琶作为伴奏乐器传达人物情绪、强化戏剧效果。北曲艺术融合了女真、蒙古等少数民族的音乐风格，而琵琶乐器节奏丰富，音色明亮、奔放，特别适合于胡乐演奏。元代散曲中的琵琶大致可分为两类：一是以悲怨为主调的文曲；另一类是“嘈杂凄紧”、“欢如雷”的武曲。元代散曲曲文中常有大量银筝的描写，一定程度上说明在元代筝是常见的乐器。在表现音乐情绪方面，传统上筝善于表达哀怨、委婉的情绪，但在元代，慷慨激昂的北曲往往也使用筝作为伴奏。三弦音量宏大、音域宽广、音色刚劲、浑厚，可不受律的制约。三弦可以模拟自然中的声音，具有很强的艺术表现力。阮咸属中音部弹奏乐器，在北曲中主要作为中音声部伴奏，阮常以丰富的节奏变化

来突出乐曲的特点。胡琴在表现悲伤、哀怨的音乐情绪方面有独到的作用，另外元代胡琴的概念存在泛化的现象。火不思为典型的北方少数民族乐器。火不思在音色上与汉人曲调不同，具有鲜明的草原民族风格。瑟是北曲伴奏乐器之一，这在散曲曲文中有明确反映。

在结论部分，结合北曲曲文中提及的伴奏乐器提炼了北曲不同伴奏乐器的主要特点。

关键词：北曲，伴奏乐器，吹奏乐器，击节乐器，弦索乐器

The study on Accompaniment Instrument of Northern Drama

Abstract

The Northern Drama is the regional features of music concept, was produced in the Song Dynasty under the background of the North and South divide. As the earliest Chinese northern opera, Zaju and Sanqu is popular in the north of the Jin Dynasty and played an important role in the early development of opera. Scholars mainly focus on the northern tune, rhythm, structure, few research on the song accompaniment. Based on this point, this paper carries on the system to the accompaniment of musical instruments music research.

The first chapter is mainly about the origin and characteristics of the North Song and archaeology. The Northern Drama has formed its specific historical background and characteristics of the times, it absorbed a variety of musical forms in the formation process, from Chinese traditional music cultural achievements. Zhugongdiao, Guzici, Changzhuan, Zhuanta, Tang and Song Daqu, folk songs, ethnic music and so on plays an important role to form the Northern darma. Northern cultural relics aspects of key research of Shanxi Guangsheng Temple of the Yuan Dynasty Murals and Panle Village of Hancheng in Northern Song Dynasty dynasty murals.

The second chapter studies percussion instrument of the Northern Drama. This chapter mainly focuses on the study of Gong, drum and clapper. Gong because of its strong rhythm, strength, strong sound, sound is relatively short, people feel the distinctive rhythm, was widely used in military in Northern Drama. The earliest Nanxi "Zhangxie Scholar" had also been used as accompaniment of gongs, the drama has become a symbol of the opening. The drum was one of the most important musical accompaniment instrument of the Northern Drama, it is particularly important to enhance the sense of rhythm, rhythm of drums play a role. In addition, this section also analyzes the evolution of the Northern Drama came from Qupai [Cunliyagu]. The drum type in Northern Drama is more diverse, with "Yugu, Shepigu, Shengyagu, Huaqianggu, Dayaogu," etc.. This paper focuses on the analysis of the "Yugu", with lively rhythm style, artists use speed change, sound level in performance, coupled with different playing fingering bombs, wiping, hitting, rolling, the performance figures of the passions of emotion, so the drum had become one of the most important musical instruments for the Northern Drama. In addition, the song in "Yugu" had hit the dark ignorance, the drum

had the function of further expansion. Clapper because of its easy to carry, strong rhythm, suitable for most occasions accompaniment, was one of the most common accompaniment of the Northern Drama. For Sanqu or party at leisure performances, performances and requirements of light, portable instrument, the sound is not noisy, was in line with the requirements of Sanqu clappers. The clappers and other instruments ensemble in Northern Drama is very common, and can be matched with the pipa, Zheng and other stringed instruments, but also with Gong and drum etc. but also with musical instruments, and other musical instruments with the flute, Sheng. Especially with the drum, is the most common combination of musical instruments.

The third chapter studies the wind instruments. The wind instruments in Nothern Drama had a rich and colorful changes in the category and tone, coupled with the different playing skills, can produced different effect of music. This paper selects the common Sheng, flute, vertical flute, horn. The effect of Sheng playing was particularly suitable for common accompaniment and other musical instruments, such as with the Flute, clapper, pipa, guzheng etc.. Sheng was suitable for various occasions, such as cooperation for large banquet with vertical flute, and it used for small Sanqu performances with clappers, and such as noisy environment show GouLan washe. In addition, the player can use the music to show different musical emotions according to the needs of different types of music. From the description of the Song Dynasty, Sheng could show the lively scene in the secular society, but also the performance of the immortal world music artistic conception.The flute was the main accompaniment instrument in Northern Drama, the main accompaniment instrument of the Yuan Dynasty is the flute, drums and clappers. This combination of three instruments strong rhythm and easy atmosphere and convenient carrying. This was not only reflected in Guangsheng temple murals, also compromise in Yuan zaju "Lancaihe" confirmed. Unlike the control drum rhythm, flute mainly slowly soft part in North China, the length of the decision with the show. Yuan Sanqu was often used as a sad mood and expression for rural life imagery to the full the purport of taoism.The volume of the vertical flute is soft, suitable for playing a euphemism tunes, such as [Biyuxiao] expressed sad mood. The continuation of the "Xiao as moaning" image was the traditional poetry. In addition, the flute was often used as a musical instrument sound, become the people, like with their land of idyllic beauty. Hichiriki was a common instrument in the song and Yuan Dynasties, in the northern song was rarely mentioned in the paper, but in the unearthed relics had appeared in music.

The fourth chapter studies string accompaniment instrument of Northern Drama. In

this chapter, pipa, Zheng, Sanxian, Ruan, Hu Qin and Hu Busi as the key. In Jin and Yuan Dynasty, Pipa often to show emotions. The northern Drama combined the Jurchen and Mongolia ethnic music style, and the Pipa rhythm is rich, brilliant, unrestrained, especially suitable for Huyue. The Pipa could be roughly divided into two categories: one was the melancholy tone of the face; the other was the noisy Wu Qu.

SanQu often have a lot of silver Zheng description, it means the Zheng was a common instrument in the yuan dynasty. In the mood of the music, the traditional Zheng express plaintive, euphemistic mood, but in the Yuan Dynasty, the Northern Drama was often used impassioned zither as accompaniment. Sanxian's volume grand, wide range, timbre, bold and vigorous, which may not be the law. The Sanxian can simulate the natural sound, with strong artistic expression. Ruan mainly acted as the accompaniment of the sound part of the middle tone, and Ruan often highlighted the characteristics of the music with a variety of rhythmic changes. Ruan plays a variety of fingering when playing. Hu Qin has a unique role in expressing sadness and mournful music. In addition, the concept of Hu Qin in the Yuan Dynasty had been generalized. The Huobusi is a typical northern minority musical instrument. It was different from the tune of the Han people in the tone color, and had a distinctive national style of the grasslands. Arthur was one of the musical instruments in Northern Drama, which was clearly reflected in the songs.

In conclusion, refining the main characteristics of different musical accompaniment of the Northern Drama.

[Key words] the Northern Drama; the Percussion instrument; the Wind instruments; the Stringed instrument

目　录

中文摘要 I
Abstract V
引　言 1
一、选题缘由 1
二、研究综述 2
三、研究思路与研究方法 12
四、主要创新点 13
第一章　北曲及北曲乐器概述 15
第一节　北曲的源流、特征 15
一、北曲的渊源 15
第二节　北曲的音乐特征和艺术特色 30
一、北曲：音乐与文学的复合体 30
二、北曲：俗乐的繁盛 31
三、北曲：曲牌联套体 33
四、北曲的多元性 34
第三节　金元时期乐器制造概况 36
第四节　考古文物中的北曲伴奏乐器 38
一、壁画中的北曲伴奏乐器 38
二、砖雕中的北曲伴奏乐器 45
第二章　北曲伴奏中的击节乐器 49
第一节　锣 49
一、锣的文献考证 49
二、宋代百戏、勾栏平话中的锣 51
三、北曲中的锣 52
第二节 鼓 54
一、宋代俗曲中的鼓 57
二、宋代的“迓鼓” 58
三、北曲曲牌中的“迓鼓” 59
四、杂剧、唱赚中的鼓 61
五、北曲战争戏中的鼓 65
六、北曲中的“愚鼓” 66

第三节　拍板 68
一、拍板的文献考证 68
二、辽宋金元时期拍板的普遍使用 70
三、散曲中拍板的使用 73
四、“象板银锣”——北曲中的拍板与其他乐器组合 74
五、“象板轻敲”——元曲中拍板的文学意象 77
第三章　北曲伴奏中的吹奏乐器 79
第一节　北曲中的笙 79
一、“笙”的文献、文物考证 79
二、元代散曲中的笙 84
三、宋元杂剧中的笙 88
第二节　笛 91
一、先秦至宋的笛考证 91
二、北杂剧中的笛 94
三、散曲中笛的运用 96
第三节　箫 100
一、箫的文献考证 100
二、北曲中箫的意象 103
三、北曲中的箫鼓连用 106
四、北曲中的“笙箫”连用 107
第四节　筚篥 109
一、从文史资料看筚篥 109
二、从相关戏曲文物看筚篥 111
三、筚篥在北曲中的运用及表现 113
第四章　北曲伴奏中的弦索乐器 119
第一节　琵琶 119
一、宋元杂剧、散曲中的琵琶伴奏 121
二、琵琶怨感——琵琶伴奏的功能之一 124
三、“嘈杂凄紧”——琵琶伴奏的功能之二 127
四、元代回回乐中的琵琶伴奏 129
五、北曲中琵琶与其他乐器合奏 130
第二节　北曲中的筝 132
一、筝的源流 132
二、北曲中的筝乐器 134

三、北曲中筝与其他乐器共同伴奏 137
第三节　三弦 139
一、三弦在北曲中的运用 141
二、“弦子”入南曲 142
第四节　阮 143
第五节　胡琴 146
第六节　火不思 151
第七节　瑟 155
一、北曲中的“瑟” 157
二、北曲中“锦瑟”的文学意象 160
结　论 165
参考文献 171
在学期间的研究成果 177
致　谢 179

引　言

乐器是音乐的物质载体，好的乐曲仅靠简单的清唱并不能满足受众的音乐需求，这就需要加入新的音乐载体，也就是我们常讲的伴奏乐器。伴奏乐器的运用能够丰富乐曲的表达，能够使乐曲在表现上更为优美、雅化，从而具有耳濡目染的情景效果。受众能够通过声形具备、多姿多彩的音乐艺术形象，达到一定的精神满足与享受。所以好的乐器伴奏能够使曲目淋漓尽致去展现它的艺术美。

一、选题缘由

北曲始于宋，而兴于金元，后逐渐被明清戏曲所取代，它的发展历程是一种艺术体裁的兴衰过程。北曲在金元音乐发展中占有举足轻重的地位，是了解金元时期音乐发展的重要参考，考索北曲就绕不开伴奏乐器。对金元时期的北曲乐器进行深入研究，有利于对金元时期音乐发展的再认识。北曲乐器是北曲伴奏中重要的组成部分，是北曲表演的物质载体，同时它也是探求金元音乐形制的重要参考依据。它能够从不同侧面揭示北曲的发展沿革、音乐特色等诸多方面的问题。本论文将从历史文献、剧本、曲文以及戏曲文物等多个层面对北曲乐器进行系统探讨，从乐器视角助力北曲研究。

选择北曲伴奏乐器进行探讨和研究主要是因为前人对北曲的本体研究成果颇丰，而对于北曲的伴奏乐器则研究的相对较少。目前北曲伴奏乐器研究在以下几个方面较有欠缺。一、北曲历史研究过程中缺乏对乐器的系统研究。目前有关以北曲伴奏乐器为主的研究成果不多，不少提及北曲伴奏乐器的研究都是在其他成果的基础上进行的附带研究，缺乏专门性探讨，北曲伴奏乐器研究缺乏全面性、系统性的探讨，研究深度远远不够。二、北曲曲牌中出现的乐器研究较为薄弱。曲牌的来源主要是宫廷乐曲中的古曲和大曲改制成的音乐、乐工歌妓创作的曲调、内地民歌曲调、文人创作的曲调、边塞民族曲调以及外来风格的曲调，由于每种曲调填词用的曲调名不同，都会给观众在视听方面产生一定的影响。在不少北曲曲牌中包含了鼓、箫等乐器名称，这些曲牌为何会包含乐器，其形成发展的源流又是如何，学界缺乏系统研究。三、在北曲与南曲差异问题讨论时，缺乏对乐器变迁的系统探讨。北曲与南曲之间的差异问题主要表现在唱腔和使用伴奏乐器上面，但在争论的过程中还是偏向于北曲与南曲唱腔上的问题，唱腔是北曲和南曲重要的差别所在，研究北曲的学者大都着眼点于唱腔，而对南北曲伴奏乐器的异同、

源流等问题思索明显不足，完臻之处尚存。四、乐器除作为北曲伴奏外，在散曲曲文、杂剧剧本中也出现了大量运用乐器作为意象的描写，对于此类乐器意象的描写，其所表达的音乐情绪，目前学界探讨较少。五、乐器作为北曲的物质载体，在金元时期的考古发现中有一定遗存，包括壁画、砖雕等，目前学界对戏曲文物的研究仍局限于历史学、考古学领域，未能采用多学科的综合研究法进行系统研究。

因此，可以看出对北曲乐器进行系统探索考究，有其重要的学术价值。乐器是北曲相关问题研究的营养品、助推器，有着独特的艺术魅力，应值得高度重视。研究北曲乐器的意义在于它能够向我们提供一个清晰的北曲发展的脉络。金元时期不同种类的乐器进行组合为北曲表演进行现场伴奏，不仅增加了戏曲表演无可比拟的气氛，始末清绝，而且也可以从侧面反映出北曲艺术发展的时代特征。乐器是一个新的视角，它能够折射出音乐的时代变化和特色。金元时期又是一个民族大融合的时期，不同种类的文化相互交融，来自少数民族的音乐和乐器组合，都为金元时期的北曲注入了新鲜的血液，也使得北曲艺术逐步转向繁荣。从文化艺术的层面上来讲，这不仅仅是艺术的发展，而且是民族文化融合与传承的一种时代特征。基于此，从乐器的角度对北曲进行系统探索，不仅可以看到金元时期音乐艺术的高度繁荣、隆盛辉煌，也可以对当今音乐创作提供一定的启示。

二、研究综述

目前学界关于北曲伴奏乐器的研究成果主要有两大方面：一方面是通过历史文献资料的梳理，对北曲伴奏乐器进行研究，另一方面是通过考古发现，对北曲伴奏乐器进行研究。

（一）历史文献资料方面的北曲伴奏乐器研究

孙玄龄先生的《元散曲的音乐》系统研究了元代散曲的乐谱、曲体、音乐特色、声调、腔格、宫调理论，同时收集了现存的元代散曲乐谱。在孙先生的论著中提及元散曲的伴奏乐器，“剧曲的伴奏乐器，以锣、鼓、板、笛等音量较大的打击乐器和吹奏乐器为主……（散曲）所用的伴奏乐器有以下七种：板、筝、琵琶、箫、笛、笙、瑟。”[1]但遗憾的是，《元散曲的音乐》以乐谱、宫调研究为主，涉及伴奏乐器的内容很少，作者也未能展开论述。杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》第二十三章《杂剧的音乐》第八节中提及“伴奏乐器”，作者以山西洪洞县明应王殿的元代壁画和元代无名氏杂剧《蓝

[1]孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社 1988 版，第 131 页。

采和》中的词句认为杂剧的主要伴奏乐器为笛、板、鼓、锣。但“元《全部》伴奏乐器，究竟有那些，现在虽然因为缺乏资料，难于断言，但笛、板、鼓、锣四种，曾是元《杂剧》的主要伴奏乐器，则是可以没有疑问的。”[1]另外杨先生认为三弦、琵琶为元杂剧的主要伴奏乐器是不对的。遗憾的是，该专著并未对北曲的伴奏乐器展开论述。

刘念兹的《南戏新证》中认为南戏所用乐器有两种情况：“一种是以鼓、笛、拍为主要乐器的，这是保留了宋杂剧的演出形式，与元杂剧早期所用乐器是一致的。另一种南戏的乐器是以筚篥为主，助以鼓、拍。南戏不同于宋杂剧和元杂剧，最主要的特征，即在于运用了唐代燕乐和宋词的主要乐器筚篥。”[2]此外，作者论及北曲的伴奏乐器时认为：“杂剧的伴奏乐器，我们从壁画和元杂剧剧本中知道是鼓、笛、拍板为主要乐器，而且以鼓、笛、拍板三者为伴奏乐器的事实，还是由来很久，至少是宋代就已经把这三种乐器组成一起，成为完整的一套乐器了。考之《武林旧事》卷四‘鼓板条’有：‘衙前一火，鼓儿尹师聪，拍张顺，笛杨胜，张师孟。’既然衙前一火的组织是由笛、拍、鼓三种乐器所组成，元杂剧继承了宋代衙前一火组织形式，运用在杂剧的伴奏上，就有所根据了。况且，我们知道，元代当时在民间普遍的乐器组织形式，也是以笛、鼓、拍三者合组在一起或者加上另外的乐器，可以运用在纪念喜庆的场合中。在元至治本《全相平话三国志》中的桃园结义一图中，绘有乐队四人，一人打鼓、一人吹笛、一人双手打腰鼓、一人执拍板。从这些材料中，可以看出运用这几种乐器组合一起来作伴奏是很广泛的事，特别是运用在杂剧的伴奏中。我以为元杂剧早期一些时候的乐器，主要的应该是鼓、笛、拍三者。元中叶以后或明初，各地杂剧演出的不同，有条件也有可能加进另外的乐器，比如弦乐器的琵琶。”[3]

张庚、郭汉城的《中国戏曲通史》中也简要提及了北曲的伴奏乐器，“北曲演唱时所用的伴奏乐器，种类也较为多样，它同样承袭了各种传统的伴奏艺术及民间器乐演奏艺术的成果。从《大行散乐忠都秀再此作场》的元代壁画上，可以见到在这一舞台上所用的伴奏乐器有：鼓、笛、象板。而在杂剧《蓝采和》第四折【庆东园】曲内，则有‘持着些枪刀剑戟，锣板和鼓笛’两句曲文，两相对证，可知在一般演出中，有锣、鼓、板、笛这几件乐器伴奏。这当时最基本的伴奏形式。”[4]此外，作者还认为琵琶、筝为代表的弦索乐器运用后，丰富和提高了北曲的伴奏艺术，而锣、鼓等打击乐器又能起到吸引

[1]杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 版，第 629 页。
[2]刘念兹：《南戏新证》，北京：文化艺术出版社 2014 版，第 295 页。
[3]刘念兹：《南戏新证》，北京：文化艺术出版社 2014 版，第 295-296 页。
[4]张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，北京：文化艺术出版社 2014 版，第 290 页。

观众和渲染舞台气氛的作用。[1]

周华斌先生在《中国戏剧史论考》中认为，北曲杂剧主要源自于前代的“鼓吹乐”和“立部伎”，杂剧乐器主要是鼓吹乐器（即常见的筚篥、笙、笛子）和击节乐器（拍板、锣、鼓）。[2]季国平《北曲形成论：渊源篇》中主要探讨了北曲的形成过程，其中涉及到的伴奏乐器主要有迓鼓，迓鼓是民间根据官府的衙鼓而作，在宋元时期，伴奏乐器也会随着时间的发展而改变，后来舞迓鼓在农村戏曲中特别流行，并产生了“村里迓鼓”曲名。[3]郑祖襄先生对北曲的伴奏乐器——笛进行了一定程度的研究。其成果有：《宋元杂剧伴奏乐器及其宫调问题研究》通过宋杂剧中“把色”吹笛图像发现，笛是宋元杂剧的主要伴奏乐器。由此进一步认为宋元笛上宫调的字谱及体系与明代以后“工尺七调”的调高和字谱之间是一脉相承的。[4]《北、南曲笛上宫调演变考析》认为：“宋元杂剧音乐由‘六宫十二调’的固定调体系发展到明代以后的北九宫首调体系;而永嘉杂剧本无宫调，明代以后也产生了南九宫。笛作为杂剧的伴奏乐器，从燕乐二十八调体系逐渐演变为‘工尺七调’体系，成为北、南曲赖以定调的乐器。”同时作者进一步认为：“笛作为杂剧的伴奏乐器，是以它的音量和音色为特点的，也因为在笛这件乐器上能表演出流行的燕乐宫调。元杂剧时代，依然如此。”[5]张本一先生对北曲伴奏乐器有一定程度的研究，其文《论宋金大曲与金元杂剧音乐构成的相似性》认为“辽的散乐器包括：篥、箫、笛、笙、琵琶、五弦、箜篌、筝、方响、杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓、鞚、拍板。《金史·乐志》称金代散乐乐器名曲不传，其乐当由辽、宋而来。至元代，散乐常与杂剧并称，因为金元杂剧本身就综合了诸杂伎艺，其内涵仍为传统的继承。如山西洪洞明应王殿元剧壁画，题额为‘大行散乐忠都秀在此作场’，山西万荣县孤山风伯画师庙石柱刻字，其文为‘大行散乐人张德好在此作场’。可见宋辽金的散乐大曲乐器也应为金元杂剧演奏的乐器。”[6]张本一《论北方少数民族音乐文化对元杂剧的影响》认为：“元杂剧戏曲音乐深受北方少数民族音乐文化的影响，其形成是隋唐之后我国北方诸民族音乐文化又一次互相融合的结果。音乐文化上的融合，对元杂剧形成与繁荣具有很大的促进作用。”其中论及伴奏乐器时，作者认为“元杂剧承袭了多种传统的伴奏艺术及民间演奏艺术的成果，由《大行散乐忠都秀在此作场》元代壁画，可见

[1]张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，北京：文化艺术出版社 2014 版，第 291 页。
[2]周华斌：《中国戏剧史论考》，北京：北京广播学院出版社 2003 版，第 153 页。
[3]季国平：《北曲形成论渊源篇》，《扬州师范学院学报》（社会科学版）1989 第 8 期，第 39 页。
[4]郑祖襄：《宋元杂剧伴奏乐器及其宫调问题研究》2004 年第 3 期，第 12-19 页。
[5]郑祖襄：《北、南曲笛上宫调演变考析》，《文化艺术研究》2012 年第 1 期，第 67-73 页。
[6]张本一：《论宋金大曲与金元杂剧音乐构成的相似性》，《浙江艺术职业学院学报》2008 年第 4 期。

其伴奏有鼓、笛、象板等，证之以杂剧《蓝采和》第四折【庆东园】曲词：‘持着些刀枪剑戟，锣板和鼓笛’，可知在一般演出中有锣鼓、板、笛等乐器”。[1]张本一《论弦索与金元北曲的关系》认为：“弦索乐器在北曲中的使用标志着中国戏曲音乐的成熟。金元时期的北曲是以弦索为主的弹拨乐，弦索乐器能够与北曲衬字衬句相和谐，体现北曲独特的审美风貌。弦索乐器能够精确地表达北曲音乐的宫调转换，以弦存谱。”[2]

余复生《宋杂剧“把色”考辨》梳理了学术史上“把色”概念的流变，作者从《宋史·乐志》、《梦粱录》、《都城纪胜》、司马光《枢密院三月十三日于大相国寺开启圣节道场排当词·勾曲》中的记载，杂剧《蓝采和》、《张协状元》中的记载，山西蒲县宋杂剧的石雕香台等方面论证“把色”是指宋元杂剧的伴奏艺人。作者认为：“宋杂剧中‘把色’这种乐工伴奏体制一直延续到了元杂剧，此说明了元杂剧的乐工伴奏体制并不是‘无中生有’，而是承袭前代——宋而来；南戏、元杂剧中“把色”的沿用则说明了宋杂剧对它们的影响，宋杂剧、南戏、元杂剧中都有‘把色’的运用则说明了‘把色’在当时的应用范围比较广泛。”[3]此外作者认为“把色”的伴奏乐器是笛、筚篥。宁恢《宋金元曲艺对元杂剧之影响》中认为宋、金、元曲艺的伴奏乐器主要是锣、笛、板、鼓等，根据具体演出适当增减，而元杂剧的伴奏乐器为鼓、笛、板、锣等，有时也用琵琶，“通过对比，可以看出宋金元曲艺和元杂剧的伴奏乐器，基本上是一致的。二者之间的承续关系，一目了然”。[4]海震《戏曲管弦伴奏的演进》一文中认为，以弹拨为主的弦索是北曲伴奏的主要形式，同时还认为弦索和北曲不可分，它对北曲音乐有着重要的影响。[5]陈慧雯：《伴奏乐器与戏曲声腔的发展探微》一文认为伴奏乐器对戏曲声腔的兴替、蜕变、发展有重大作用，伴奏乐器与声腔唱伴交融，“曲不离器”，互相促进。[6]李宏峰：《元杂剧宫调的实践基础与乐学内涵》则从宫调角度分析元杂剧，认为“明清南北曲实践中的俗乐宫调情况并非元杂剧宫调历史原貌，不能以此作为元杂剧宫调无调高、煞声等内涵的依据。元杂剧以管色为主要伴奏乐器的机制，决定其宫调结构与唐宋俗乐调体系一脉相承，是特定音乐体裁对俗乐二十八调体系的撷取。”[7]王伽娜《元大都音乐的初步研究》中谈及元大都的器乐，简要梳理的琵琶、三弦、火不思、

[1]张本一：《论北方少数民族音乐文化对元杂剧的影响》，《信阳师范学院学报》2002 年第 1 期。
[2]张本一：《论弦索与金元北曲的关系》，《民族艺术研究》2008 年第 2 期，第 21-25 页。
[3]余复生：《宋杂剧“把色”考辨》，《天津音乐学院学报（天籁）》2007 年第 2 期。
[4]宁恢：《宋金元曲艺对元杂剧之影响》，《中国古代小说戏剧研究丛刊》2003 年。
[5]海震：《戏曲管弦伴奏的演进》，《戏曲艺术》1992 年第 1 期。
[6]陈慧雯：《伴奏乐器与戏曲声腔的发展探微》，《交响·西安音乐学院学报》1996 年第 4 期。
[7]李宏峰：《元杂剧宫调的实践基础与乐学内涵》，《中国音乐》2016 年第 1 期。

七弦琴、四弦琴、七十二弦琵琶、胡琴、抄兀儿、雅托噶、箜篌等乐器以及元代杂剧的伴奏乐队与合奏乐。[1]王菊艳在《试论北方民族在北曲创造上的贡献》中论及少数民族音乐对北曲的影响，北方民族音乐表现在鼓吹曲，“又称短箫铙歌”，初为军乐，为北狄西域的音乐。北曲音乐在腔调上基本保持高亢的音调与中原地区的音乐保持着不同的风格，最后作者认为北曲是多种文化交融的一种结果。这里面涉及到北方音乐中的伴奏乐器有“鼓”、“箫”、“铙”等乐器。[2]鲍音在《倒喇剧·北曲·元院本》中主要论述到从地方戏曲入手来探讨它与主流曲目之间的关系问题。在“倒喇剧”中涉及到了乐器有琵琶、铁拨、十四筝、街鼓、琥珀（胡不思）、胡琴等乐器。[3]

（二）考古资料方面的北曲伴奏乐器研究

戏曲文物是一种文化遗存，采用戏曲文物研究法来对戏曲进行考释，历来都受到戏曲界研究学者的重视。因为戏曲考古中的文物是研究戏曲的重要参考资料，它能够弥补文献资料的不足，使研究者能够借助直观的观察，对不同种类的戏曲作全方位的研究、释读，再结合现有的文献资料进行甄别、深论，可以起到图文互证、相得益彰、推波助澜的效果。对金元时期的戏曲考古资料进行梳理发现，在部分壁画、砖雕、戏乐俑等形式的戏曲文物中，发现了金元时期杂剧表演时所使用的伴奏乐器，可以为北曲伴奏乐器研究提供一定的图像资料，为探究北曲乐器提供相应的帮助。如廖奔先生的《宋元戏曲文物与民俗》是较早系统介绍了宋、金、元时期的戏曲文物的专著，其中第三编《戏曲文物与宋元杂剧》第五章《乐器》介绍了乐队伴奏、乐队组合以及乐器、乐床等。[4]此外，其他相关研究主要有以下方面。

1. 金代考古资料中的北曲乐器研究

邢志向《以山西晋南戏曲砖雕为例看宋金元杂剧的发展衍变》概述了山西晋南地区的戏曲砖雕情况，并对晋南地区墓葬出土的戏曲砖雕进行整理。在文章第三部分，简单分析晋南戏曲文物的伴奏乐器，“从稷山马村出土的金墓砖雕来看，伴奏乐队已从位于杂剧演员两旁发展到一种已有的固定形制。稷山马村一的伴奏乐队有六人，对称性排列，左上方为一大鼓、右上方为一拍板、左右下方为两腰鼓，中间两个为横笛和筚篥，整体成梅花状。稷山马村的伴奏乐队皆在乐床上表演，乐队人数为五人，伴奏乐器有一大鼓、一腰鼓、一拍板、一横笛、一筚篥。M 5 乐队人数为四人，伴奏乐器有一拍板、一筚篥、

[1]王伽娜：《元大都音乐的初步研究》，福建师范大学 2005 年硕士学位论文。
[2]王菊艳：试论北方民族在北曲上的贡献，《北方文物》1994 年第 2 期，第 59 页。
[3]鲍音：《倒喇剧·北曲·元院本》，《内蒙古艺术》2002 年第 1 期，第 78 页。
[4]廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，北京：中国戏剧出版社，2016 年。

一横笛、一人袖手而坐。新绛县吴玲庄村的元代早期墓葬砖雕中，伴奏人数为四人，位于杂剧演员的两旁，仍以鼓和板为主奏乐器。”[1]同时作者认为宋金元杂剧的主奏乐器包括打击乐器和吹奏乐器。

杨宝顺等《河南焦作金墓发掘简报》发掘出散乐图像石具有重要的参考价值，该石“砌于墓室的西壁，是此墓最有价值的一幅图像。图面高 56、宽 111 厘米，共刻十一人。中间二人形体较为矮小，左面一人戴幞头，着圆领长袍，下露双靴，双目注视另一人，似作对话状。右面一人头戴软巾，上身穿圆领短衣，下着挎，腰系宽带，昂首挺胸，双目亦注视对方。两人构成一组翩翩起舞的场面。画中其余九人皆为司乐，分立舞者的两侧，作伴奏状。其中左面四人，有二人头戴展脚幞头，身穿圆领宽袖长袍，腰系革带，双手执筚篥。另二人装束与前者略同，胸前皆挎杖鼓，鼓身中部皆遮盖宽大的披巾。其中一人击鼓，另一人亦作敲击状。右侧五人，一人头扎软巾，身着袍服，身前置一巨鼓，双手作击鼓状。其余四人，一人头戴披巾，身穿圆领长袍，双手持节板；一人执筚篥，作吹奏状，另两人头戴幞巾，皆扎护腰，系革带，身穿长袍，下露双足，各执手鼓一具，皆左手持鼓，鼓面周围遍饰莲瓣，其右手举小杖作击打状。这种在乐队伴奏下，双人起舞的画像石刻，实属少见，它对于研究、一了解戏曲、舞蹈发展情况，具有重要的参考价值。”[2]

此外在西冯封金墓中发现散乐陶俑两件，一件高 38 厘米，头上扎有长辫子，上穿窄袖衣，下身穿宽管短裤子，束腰，足上穿尖底靴，手持排箫作表演状。另一件则身高 36 厘米，头上绾发，服装与第一件相同，在膝上放置一把三弦，但是三弦上部已经残缺，左手按弦，右手作弹奏状。两者都在表演乐器。[3]焦作市文物工作队《河南修武大位金代杂剧砖雕墓》介绍了河南修武大位金代杂剧砖雕墓，该杂剧砖雕主要位于墓室的东北壁和西北壁。“墓室东北壁有五个人物形象，从左到右分别为拱手者、持物者、吹口哨者、戴卷角幞头者、摇手鼓者。拱手者，头戴幞头，面露微笑，身穿圆领窄袖袍、腰间束带、双手拱于胸前，脚外露。持物者，头戴幞头、身穿圆领窄袖短袍、腰间束带、双手执于胸前、脚上着靴。吹口哨者，头梳高发髻，上身裸露，右手下垂，左手中指与拇指放在口中作吹哨状，腰间束带，作半蹲状，一脚有靴，另一只赤裸。头戴卷角幞头者，身穿方领窄袖长袍，腰间束带，脚上穿靴，左手扶住腰带，右手立于胸

[1]邢志向：《以山西晋南戏曲砖雕为例看宋金元杂剧的发展衍变》，《音乐创作》2017 年第 12 期。
[2]杨宝顺等：《河南焦作金墓发掘简报》，《文物》1979 年第 8 期，第 2 页。
[3]杨宝顺等：《河南焦作金墓发掘简报》，《文物》1979 年第 8 期，第 7 页。

前，手中持一物。摇手鼓者，头戴幞头，穿窄袖长袍，腰束带。左手前伸扛鼓与肩部上方。右手下垂。红袍白脸，头向左微倾。西北壁有四个乐俑砖雕，从左到右分别为吹笛童子、拍板童子、伞舞童子、拍鼓童子、吹笛童子，高圆发髻，上身赤裸，下穿短裤、腰间束带、足穿靴子。双手紧握横笛，作吹笛状。拍板童子，头挽双髻，宽袖长衣，下着短裤，脚穿马靴。双手执拍板，面部带微笑，扮鬼脸作舞蹈状。伞舞童子，头扎总角，面部丰腴，上穿短袖开襟，下穿短裤。左手拿伞柄，左肩紧靠伞柄，一腿向前，一腿往后跷起，全身作跳跃状。拍鼓童子，头上挽双髻，上身着开襟小褂，下身作短裤，脚上穿有靴子。左肩挎鼓，右手拍击，一腿向前，一腿后翘。”[1]

郑州市文物考古研究所《荥阳杜常村金代砖雕墓》介绍了荥阳杜常村金代砖雕墓，墓内有伎乐砖雕 9 块。雕刻的内容为女歌舞俑砖雕、吹笛俑砖雕、吹笙俑砖雕、击节拍俑砖雕、扛旗俑砖雕、手鼓俑砖雕、腰鼓俑砖雕。从这些砖雕的衣着来看，头上多挽发髻或者戴幞头，身穿圆领窄袖衫或者袍子，一般作束腰打扮，下着裤子，脚上穿靴，手中持乐器作演奏状。[2]张建文《洛阳道北金代砖雕墓》介绍了洛阳道北金代砖雕墓，在墓室西壁菱形窗棂上有弹琴男子艺人，面部刻化细致，五官特征明显，头戴幞头，穿交领衫，腰间束带，足穿皮靴。双手执琴放在胸前，琴身圆角方形，男艺人左手抚弦，右手弹弦。右侧为一位舞蹈人物形象，穿圆领衫，腰间束带，双臂弯曲张，双腿弯曲，一腿往后翘起，足着地，后脚跟抬起，脚尖落地，作舞蹈状。[3]李慧《山西襄汾侯村金代纪年砖雕墓》介绍了山西襄汾侯村金代纪年砖雕墓，在南壁墓门上方和两个卫士上方各置四位散乐艺人。两组分别为：第一组，吹口哨艺人、表演艺人、持尘帚艺人、执纨扇艺人。第二组，吹笛艺人、拍板艺人、吹筚篥艺人、吹笙艺人。演奏艺人作表演状，面部表情各异，头戴各式幞头，身穿长袍，腰间束带，脚穿靴子。[4]胡冰《金代段氏墓葬中的人物砖雕艺术》介绍了金代段氏墓葬中的人物砖雕艺术，在段氏墓葬南壁上刻有杂剧演员，形态各异，表情丰富。在 M4 号墓葬南壁回廊有一个浮雕戏台共有杂剧人物 9 位，被分成两组，前面有 4 位演员，后面有四位伴奏演员，在前面砌有高台，被称为“乐床”。四位伴奏艺人坐在其中，所持不同乐器，穿圆领窄袖长袍，姿态各异。演奏极其投入。[5]

[1]焦作市文物工作队：《河南修武大位金代杂剧砖雕墓》,《文物》1995 年第 2 期，第 57-58 页。
[2]郑州市文物考古研究所：《荥阳杜常村金代砖雕墓》,《中原文物》2000 年第 6 期，第 28-29 页。
[3]张建文：《洛阳道北金代砖雕墓》,《文物》2002 年第 9 期，第 24-25 页。
[4]李慧：《山西襄汾侯村金代纪年砖雕墓》,《文物》2008 年第 9 期，第 36-40 页。
[5]胡冰：《金代段氏墓葬中的人物砖雕艺术》，《文物世界》2014 年第 1 期，第 25-26 页。

除砖雕外，金代壁画中也有出现北曲伴奏乐器，其研究成果也以介绍性为主。马金花《山西金代壁画墓初步研究》中介绍了西关 M1 墓葬南壁上绘制的杂剧图。画面中共计 5 位艺人，其中有一位艺人为伴奏艺人，伴奏艺人为右侧第一人，头戴黑色幞头，身着圆领窄袖长袍，手执鼓椎立于鼓后，作击打状。[1]王进先《山西屯留宋村金代墓》介绍了山西屯留宋村金代壁画墓的南壁墓门上方绘制的杂剧人物图。左侧画面绘制有 6 人，均为男性，6 位演员都作表演状，其中第四位头扎双髻，面部表情滑稽，身穿圆领长袍，手持拍板，作表演状。[2]

2.元代考古资料中的北曲乐器研究

宋燕燕《洪洞广胜寺元代壁画中的戏曲人物》分析了广胜寺明应王殿壁画中人物承担的角色，并与侯马董氏墓金院本戏俑进行对比，得出金元之际戏曲脚色、化妆、服饰方面的变化，但该文并未分析壁画中的乐队人物。[3]李歆《从山西洪洞明应王殿壁画浅析元杂剧的演出形式》一文论及元杂剧的伴奏乐器，首先作者批驳了明代王骥德关于“北曲配弦索”，“南曲取按拍板”的结论，作者通过壁画和杂剧《蓝采和》、《武林旧事》、《全相平话三国志》中的史料得出元杂剧的主要伴奏乐器是笛、鼓和拍板。“弦索乐器的加入，应当是在元中叶以后或者明初。这里还应考虑一点：即因为各地杂剧在当时演出的不同，有的地方，有条件也有可能加进象琵琶等另外的乐器。”[4]王敏英《河南焦作元代散乐杂剧砖雕》介绍了 1973 年河南省焦作市西冯封村出土的元墓，该墓为砖雕墓葬，在墓葬中出土了吹笛童俑、弹三弦琴坐俑、击鼓童俑、拍板童俑、吹排箫俑、舞蹈俑、说唱俑、唿哨俑，这些艺人形象生动，较好地展示了元代散乐发展的情况以及元人的爱好，从这一组艺人戏俑来看，在当时应该是一个乐队的组合，与河南禹县白沙宋墓杂剧砖雕、河南偃师酒流沟北宋墓杂剧砖雕都属于一个类型，并在形象塑造上比较注重艺人的动态描绘，神情自然，线条流畅，整体感强。[5]

房道国《济南千佛山元代壁画墓清理简报》介绍了山东济南千佛山元代壁画墓中发现两组伎乐图像，一组位于过道东壁，画面上为 6 名女子组成的伎乐队，六名女艺人身着长裙，手持乐器，乐器有箜篌、马头弯柄琵琶、拍板、琵琶形乐器，其余两名艺人分不清手中所持乐器。另一组位于过道西壁，为五名男子组成的伎乐队，五人皆穿交领窄

[1]马金花：《山西金代壁画墓初步研究》,《文物春秋》2002 年第 5 期，第 12 页。
[2]王进先：《山西屯留宋村金代墓》,《文物》2003 年第 3 期，第 51 页。
[3]宋燕燕：《洪洞广胜寺元代壁画中的戏曲人物》，《艺术探索》2007 年第 6 期。
[4]李歆：《从山西洪洞明应王殿壁画浅析元杂剧的演出形式》，《山西师院学报（社会科学版）》1984 年 1 期。
[5]王敏英：《河南焦作元代散乐杂剧砖雕》，《中原文物》2012 年第 2 期，第 99-102 页。

袖长袍，手中持乐器，乐器分别为大鼓、腰鼓、觱篥，其余两艺人所持乐器分辨不清。[1]

杨富斗《山西运城西里庄元代壁画墓》介绍了在山西运城西里庄元代壁画墓东壁上面绘有一组戏曲艺人，共计 6 人，其中第三人为女艺人，在画面上只能看到背面，上身穿着窄袖衣，色彩脱落难辨，外面着橙黄色半袖衫，下身穿红色长裙，胸前抱一琵琶，左手按弦，右手似在弹拨。第四人头戴黑色幞头，身穿赭色圆领窄袖长袍，腰系黄色束带，脚穿黑色靴子，身体微侧，双手握横笛作吹奏状。第五人头戴黑色幞头，面部留有胡须，身穿窄袖长袍，腰间束带，脚穿黑色靴子。靠身体右侧，胸前挂有一圆形鼓，双手执鼓槌作敲打状。第六人为女艺人，头扎蝶形髻，上身穿红色交领窄袖衣，外着淡黄色半袖衫，下身穿红色长裙，脚部已脱落不清，身体微微右侧，双手持拍板在胸前。[2]陕西省考古研究所《陕西蒲城洞耳村元代壁画墓》介绍了在陕西蒲城洞耳村元代壁画墓中东壁和南壁上面绘制有乐舞图像，画面中人物共有 6 人，北壁第一人身份地位较高，身着右衽蓝袍，脚穿黑靴子，似作醉酒而离宴而出，一仆人搀扶。一副使也作醉酒态，身作右衽白衣，腰间束带，脚穿靴。身后一位随从，穿右衽红衣，脚穿黄靴。其余三人作演奏状，其中艺人居后，头戴黑色斗形笠帽，腰间束带，脚穿蹬靴，怀抱四弦火不思，正在弹拨。[3]姬翔乐《陕西榆林发现的元代壁画》介绍了在陕西榆林发现的元代壁画墓中有一马队，马队旁边有 4 为艺人，分别为二男二女，男艺人头戴幞头，身穿右衽黑色长袍，络缝靴，一面鼓挂于胸前，双手作敲击状，另一为男艺人头戴幞头，身作褐色长袍，腰间束带，作吹笛状；女艺人中一人头梳发髻，内穿右衽浅色窄袖襦衣，下身穿红色长裙，外穿灰色对襟半袖衫，双手执拍板作击打状。一人头梳包髻，上身白色襦衣，下穿绿色长裙，怀抱琵琶作弹奏状。[4]西安文物保护考古所《西安东郊元代壁画墓》介绍了在西安东郊元代壁画墓的墓道的西壁上发现了一幅散乐图，图中绘制三人为女艺人，二位艺人手持乐器作演奏状，其中涉及到的乐器有拍板、七弦琴，中间一人手持鼓架。[5]杨永林《陕西大雨冲出元代古墓精美壁画重见天日》介绍了在陕西省横山县高镇罗圪台村元代壁画墓中的北壁和南壁分别绘有三名艺人。南壁艺人分别手持琵琶、笳、

[1]房道国：《济南千佛山元代壁画墓清理简报》，《华夏考古》2015 年第 4 期，第 16 页。
[2]杨富斗：《山西运城西里庄元代壁画墓》，《文物》1988 年第 4 期，第 78 页。
[3]陕西省考古研究所：《陕西蒲城洞耳村元代壁画墓》，《考古与文物》2000 年第 1 期，第 18-19 页。
[4]姬翔乐：《陕西榆林发现的元代壁画》，《文博》2011 年第 6 期，第 72 页。
[5]西安文物保护考古所：《西安东郊元代壁画墓》，《文物》2004 年第 1 期，第 63 页。

长笛演奏，北壁脱落不清，这也是陕北地区首次发现的一座元代壁画墓葬。[1]

元代涉及到北曲乐器的壁画除洪洞广胜寺元代壁画外，房道国《济南千佛山元代壁画墓》介绍了在济南千佛山元代壁画墓中，位于国道东壁发现伎乐图，画面长约 122 厘米，宽约 50 厘米。从图像上来看，画面上有六个女子构成一个伎乐队。六人身着长裙，每位伎乐人物手中执乐器作演奏状，北面的女子怀抱马头弯柄琵琶，靠其旁边的女伎乐双手执拍板，南边的女伎乐艺人双手弹奏箜篌，其余的伎乐艺人由于墙面损毁，看不清手持乐器。[2]刘冰《内蒙古赤峰沙子山元代壁画墓》介绍了在内蒙古赤峰沙子山元代壁画墓 MZ 壁面上发现有《乐舞图》一幅，画面中有背景环境的描绘，在场景中有红色栏杆，太湖石、芭蕉及其他花卉的描绘。中央有大树一株，树下有一女子，着红衣蓝裙，披帛，站在一个方形地毯上挥袖起舞。站在女艺人旁边的男子，头戴幞头，着红衫，脚穿乌靴，绿色束腰，双手持骨朵。在大树的右面，有三个男艺人，其形象特征分别为：艺人头戴幞头，着黄色翻领长袍子，右手执一物；中间的人头戴平角幞头，身着绿衫，脚穿乌靴，手持横笛作演奏状；另外一位艺人头戴硬脚幞头，身穿绿衫，脚蹬乌靴，红色束腰，双手持斧头。[3]项春松《内蒙古赤峰市元宝山元代壁画墓》介绍了在赤峰元宝山墓葬的墓门东侧发现了礼乐仪仗图，壁画画在东、西两面墙上，东面三人，从人物形象来看，三人均为乐师，都身穿圆领窄袖袍，颜色分别为红色、绿色和紫色，脚上均穿鞋。三位乐师所操控的乐器分别为杖、横笛和鼓。西侧对应也图绘三人，头部损坏不清，第一位艺人手执杖；第二位艺人，身穿圆领窄袖长袍，腰间系鼓，右手执鼓槌，作敲击状；第三位艺人，身穿圆领窄袖长袍，束腰为玉带，脚部穿靴，双手击拍板，作击打状。[4]项春松《内蒙古赤峰市元宝山元代壁画墓》介绍了在洛阳伊川元墓墓室西壁发现伎乐艺人形象，其中男性艺人四人，头部均戴黑色幞头。从左往右以次为：第一位艺人身穿圆领窄袖长袍，左手执琵琶，右手按弦作弹拨状；第二位艺人，圆脸，长须短髭，身作圆领窄袖袍，束腰为红色，双手执笙，作吹奏状。第三位艺人身着圆领窄袖长袍，腰间束带，双手拿一横笛，扭头作吹奏状；第四位艺人，漫勒不清，仅存局部，腰间系一面扁圆鼓，鼓面为黄色。[5]

从金元时期的墓葬发掘情况来看，金元墓葬中出土的相关伴奏乐器的资料主要集中

[1]杨永林：《陕西大雨冲出元代古墓精美壁画重见天日》，《光明日报》2015 年 1 月 20 日第 9 版。
[2]房道国：《济南千佛山元代壁画墓》,《华夏考古》2015 年第 4 期，第 16 页。
[3]刘冰：《内蒙古赤峰沙子山元代壁画墓》,《文物》1992 年第 2 期，第 27 页。
[4]项春松：《内蒙古赤峰市元宝山元代壁画墓》,《文物》1983 年第 4 期，第 43 页。
[5]吕劲松：《洛阳伊川元墓发掘简报》,《文物》1993 年第 5 期，第 43 页。

在一些大型墓葬之中。金代前期多采用火葬，而到了金代中期之后采用土葬。元代一直盛行土葬，但是元代皇室墓葬一般埋藏于漠北地区。从金元墓葬中出土的乐器来看，都极力地去营造一种氛围，使死者能够在另外一个世界享受像人间一样，试图营造一个能供死者享受的一个世界。从墓葬中出土的金元时期的伴奏乐器来看，早期主要涉及到的乐器有锣、鼓、拍板、笛子作为北曲常见的四大乐器，而对于弦索乐器却较为少见。

由上述可见，通过历史文献资料对北曲乐器的研究成果不多，且极为分散，不少提及北曲伴奏乐器的研究都是在其他成果的基础上进行的附带研究，缺乏专门性探讨，如孙玄龄先生的《元散曲的音乐》一书中的散曲伴奏乐器研究以及张庚、郭汉城的《中国戏曲通史》均是如此。这使得北曲伴奏乐器研究缺乏全面性、系统性的研讨，其研究的深入性远远不够。而考古资料视域下的北曲乐器研究多停留在考古发掘的层面上，介绍性内容为主。在金元时期的墓葬中出土了一定数量的乐器，墓葬中乐器的种类涉及到的有手鼓、排箫、筝、磬、笙、筚篥、横笛、琵琶、拍板、鼓、腰鼓、琴、三弦。相较于北曲本体的研究而言，伴奏乐器的研究相当薄弱，作为北曲的重要组成部分，我们有必要对北曲伴奏乐器进行深入系统的研究。

三、研究思路与研究方法

（一）研究思路

本文以金元时期的北曲伴奏乐器为研究对象，通过对北曲文献史料的研读，全面整理北曲文献中与伴奏乐器相关的史料，特别是杂剧中使用伴奏乐器的科白、散曲曲文中提及的乐器类型，真实而客观地再现北曲伴奏乐器的类型、发展演变、功能等。以期从伴奏乐器的角度为北曲研究添砖加瓦。

（二）研究方法

1.文献研究方法：通过对北曲文献进行梳理查证，全面了解北曲发展的历史全貌。在查阅北曲历史文献中，重点把握金元时期出现的北曲伴奏乐器的历史文献资料，特别是对散曲曲文、杂剧剧本中出现的乐器史料进行研究分析。

2.戏曲文物学的研究方法：通过对考古中出土的相关金元时期的戏曲文物图像资料进行图像学的分析，挖掘背后所蕴含的时代精神、审美倾向、文化内涵及历史价值等彰显出特有的意义。

3.比较研究法：通过对金元时期出现的北曲伴奏乐器与隋唐、五代、两宋、明清时期所使用的伴奏乐器在使用上进行比较，总结出在金元时期北曲乐器所使用的特征。

4.社会历史学研究法：通过对金元时期的社会政治、经济、思想、文化、艺术、民俗等历史背景进行梳理，回溯到一定的历史语境之中，进行推理和思辨，考辨金元时期北曲乐器伴奏特点形成的成因。

四、主要创新点

本文的创新点主要包括：

（一）从曲文角度研究北曲伴奏乐器。目前在北曲研究中，伴奏乐器是较为薄弱的一个环节，其研究缺乏专门性、系统性，研究成果多为北曲其他主题研究下的附带研究。通过对北曲史料特别是杂剧剧本科白与散曲曲文中乐器史料进行收集、整理与分析，厘清杂剧的伴奏乐器组合，如杂剧剧本中的“鼍皮鼓儿咚咚，刺古笛儿喁喁。琵琶慢捻轻拢”为鼓、笛、琵琶；曲文中的“象板银筝，歌舞吹笙”则为板、筝、笙组合；曲文中的“吹笛的把瑟歪着尖嘴，胡踢蹬吹笛擂鼓”则为笛、瑟、鼓组合。此外还对北曲中的“锦瑟银筝”、“鸣锣击鼓”、“撒板鸣锣”、“笙箫齐和”、“玉纤横管，银甲调筝”、“箫鼓沸”、“打鼓弄琵琶”等涉及伴奏乐器的曲文进行梳理与分析。

（二）对北曲曲牌中出现的乐器进行研究。北曲不少曲牌中包含了鼓、箫等乐器名称，如【村里迓鼓】、【搅筝琶】、【碧玉箫】，这些曲牌为何会包含乐器，其形成发展的源流又是如何，学界缺乏系统研究，本文稍稍弥补这方面研究的不足。

（三）北曲曲文中提及的乐器除作为伴奏乐器外，还常用作情绪表达的文学意象，这方面学界研究较为薄弱，本文对琵琶、锦瑟、笛、箫在北曲中的文学意象进行系统梳理，稍稍弥补这方面研究的不足。

（四）乐器作为北曲的物质载体，在金元时期的考古发现中有大量遗存，包括壁画、砖雕、戏乐俑等，目前学界对戏曲文物的研究多局限于历史学、考古学领域，未能采用多学科的综合研究法进行系统研究，本文重点对陕西韩城盘乐村北宋杂剧壁画、山西洪洞广胜寺明应王殿元代杂剧壁画和山西运城西里庄元代杂剧壁画进行研究，认为由宋至元，拍板的演奏者性别经历了从男到女的变化，这可能与元代散曲兴盛有关。

第一章　北曲及北曲乐器概述

第一节　北曲的源流、特征

北曲是具有地域性特征的音乐概念，是在宋金时期南北分裂的背景下产生的。有金一代，戏曲音乐得以不断变化、发展和成熟，逐步形成北曲。入元以后，北曲日渐繁盛。正如王骥德《曲律》所言："自宋之诗余，及金之变宋而为曲，元又变金而一为北曲。"[1]可见，金代是北曲形成、初步发展时期，而入元后，"北曲遂擅盛一代"。北曲包括杂剧和散曲，其源流可以追溯到唐宋大曲、诸宫调、宋词、鼓子词、唱赚、转踏、民间歌曲等。北曲在此基础上逐渐酝酿、发展、成型。然从北曲的整个历史来看，北曲不仅仅保留了中国北方汉族的词曲特征，而且在一定程度上也表现出少数民族文化特征的样式，是一种多元文化相互融合的产物。

一、北曲的渊源

关于北曲渊源问题，前辈先贤已有一定程度的研究，王国维先生在《宋元戏曲考》中认为北曲有三分之一出于古曲（包括大曲、唐宋词、诸宫调）。杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中认为："这些单体曲调的来源，并不简单。它们代表着长期历史中北方已流行的各地音乐的荟集——其中也包括一部分南方曲调、少数民族曲调和外国曲调。"[2]下面简单梳理北曲的主要渊源。

1. 宋词

宋词作为一种文学体裁，能与唐诗相媲美，它是新体诗歌之一，后人把宋词定位为宋代文学的最高成就。从宋词本身来看，构成宋词的句式长短不一，这样就有利于歌唱。另因宋词是合乐的歌词，所以又称为乐府、乐章、诗余或者曲子词等。在刘熙载《艺概》中载："词曲本不相离，唯词以文言，曲以声言耳……未有曲时，词即是曲，即有曲时，曲可悟词。"[3]显然词与曲的关系密切并且有着相互依存的关系。从词的长短句式、分片结构、平仄字声、协韵方式都与曲调相互关联，所以由此可以把宋词看作是当时音乐中的一个重要类别。在宋代，凡是配有词律的乐曲均被称为词调。

从词的音乐性来看，"令"、"引"、"慢"、"三台"、"序子"、"法曲"、

[1]（明）王骥德：《曲律》卷一《论调名第三》，明天启五年毛以遂刻本。
[2]杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 版，第 552 页。
[3]（清）刘熙载：《艺概》卷四，上海:上海古籍出版社 1978 版，第 123 页。

“大曲”、“缠令”、“诸宫调”，共计九种。如宋词中的“令”有《木兰花》、《菩萨蛮》、《浣溪沙》、《卜算子》、《忆王孙》、《好事近》、《忆秦娥》等，显然宋人在词曲的分类上也更为细致，这促进了词曲的发展。沈义父在《乐府指迷》中载：“如秦楼楚馆所歌之词，多是教坊乐工及市井做赚人所作，只缘音律不差，故多唱之。”[1]吕渭老在《倾怀令》中曰：“筝按教坊曲谱，楼外月生春浦。”吴自牧《梦粱录》中载：“歌喉婉转，道得字真韵正，令人侧耳听之不厌。”[2]在高承《事物纪原》中载：“凡京师卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同，故市人采其声调间以词章，以为戏也。”[3]由此可见，宋人对于词曲的应用较为广泛，同时也深入到当时的社会生活。

北曲中有不少曲调直接继承自词调，如【黑漆弩】在宋时为词，而入元后为北曲小令。另外北曲中的【粉蝶儿】、【点绛唇】、【青杏子】等都由宋词词调发展成北曲的曲调。这些词牌、曲牌相同，同时其格律也接近。当然，也有不少词调与北曲曲调差异较大，这主要是由于时代变迁的缘故。这正如《曲律》中所言：“词之与曲，实分两途。间有采入南、北曲者。北则金而小令如【醉落魄】、【点绛唇】类，长调如【满江红】、【沁园春】类，皆仍其调而易其声；于元而小令如【青玉案】、【捣练子】类，长调如【瑞鹤仙】、【贺新郎】、【满庭芳】、【念奴娇】类，或稍易字句、或止用其名而尽变其调。”[4]从词到词曲，其经历了按谱填词到以词谱曲的过程，在音乐上这是一次重大的变革。这一变革使得先前的曲牌音乐改变了原有的限制，可以在形式上有着多样的变化，从而适应的新的社会文化的需求，同时也表现出了词曲在当时的适应性和生命力。

2.诸宫调

诸宫调是流行于宋金元时期的一种说唱艺术，一直延续到元朝才逐渐走向衰亡。从记载的文献资料来看，诸宫调流传下来的宫调名就有十多个，例如般涉调、大石调、仙吕调、黄钟调、高平调、商调、中吕调、正宫调等，对于这些宫调的实践意义，诸多学者对其进行了多视角的探讨。王国维在《宋元戏曲史》中载：“之所以名诸宫调者……此编每宫调中多或十余曲，少或一二曲，即易他宫调。合若干宫调以咏一事，故谓之诸宫调。”[5]从王国维先生对诸宫调的定义来看，他认为在诸宫调中包含多曲、易他宫调，但是其最终是为了“以咏一事”的目的。诸宫调在结构上有着它自身的特点，它可能来

[1]刘义父：《乐府指迷笺释》，北京:人民文学出版社 1981 版，第 91 页。
[2]（宋）吴自牧：《梦粱录》，西安:三秦出版社 2004 版，第 314 页。
[3]（宋）高承：《事物纪原》，北京:中华书局 1989 版，第 496 页。
[4]（明）王骥德：《曲律》卷一《论调名第三》，明天启五年毛以遂刻本。
[5]王国维：《宋元戏曲史》，上海:上海古籍出版社 1998 版，第 51 页。

自于早期的变文。变文是汉族说唱的文学体裁，在唐代发展极为兴盛，但是到了宋代就沉寂下去，逐渐地被新的艺术形式所取代。诸宫调说说唱唱的表演形式，说它出自于变文不为过。但是诸宫调在它的体制上有了新的特点。在唐代变文的唱词中，以整齐的字句为普遍，通常有五言、六言、七言和十言的整齐句式。然而诸宫调不同的是它打破了传统的这种工整表现唱词的习惯，而是采用长短不一的句式进行表现。唐代的大曲与北宋产生的鼓子词对诸宫调都产生了影响，唐代大曲只使用一种主曲，但是在调子上出现一调多遍的现象，互相连缀。宋代初期产生的鼓子词韵散相互配合，出现有唱有说的形式。它把要表现的内容分为说唱两个部分，但是在曲调使用上都是一致的。通过反复的说唱来表现一个故事。诸宫调和上述两种艺术在歌唱形式上有着相近的地方，不同的是唐大曲和鼓子词要反复用同一词牌进行演唱，而诸宫调采用频繁变换曲调和宫调的方式来进行，不再作单调重复的表演。

宋金时期诸宫调用了十六个宫调，它对北曲产生了较大的影响，尤其在宫调和词牌方面二者具有着一致性。在宋金式微的宫调和词牌在北曲中得到保留并且还在运用。据周德清《中原音韵》中载："自轩辕制律，十七宫调，今之所传者一十有二。"[1]可见，宫调保存下来的还是占大多数，能够被保存下来的共有十二种，分别为：正宫、黄钟宫、仙吕、南吕、中吕、双调、商调、越调、般涉调、大石调、小石调、商角。然而与宋金时期的诸宫调进行比对发现，在北曲中使用的除了羽调、高平调、歇指调和道宫没有外，其他的都在其列。据相关资料考证，北曲实际上只用了九个宫调，即仙吕调、中吕调、黄钟宫、大石调、南吕调、正宫、商调、双调、越调。后来，就被统称为"九宫"。在宫调方面，北曲虽然基本上因承诸宫调，但是在宫调方面也不是一层不变，而是在先前诸宫调基础上有所创新，在北曲艺人将曲牌较少的宫调废掉，然后将曲牌并入到其它的宫调之中。由此可以看出，诸宫调在宋代突破了词的格律，直接开启了北曲用韵的新样式。此外，诸宫调"多曲带尾"或"一曲独用"的形式，全曲采用一个韵脚的方式也被北曲所继承，并成为北曲中一个显著的特点。

3. 北方民歌、俗曲、俚曲

北方民间歌曲是下层民众生活的歌曲形式，带有世俗性和娱乐的性质，它与宫廷乐曲有着较大的区别。民间歌曲一般表现出直抒胸臆，往往更为直接，没有严格的程式化的表现，其主要目的是通过艺术形式对社会生活中的种种情状进行反映，往往以一个事

[1]（元）周德清：《中原音韵》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(一)》，北京：中国戏剧出版社 1959 版，第 231 页。

件作为创作歌曲的背景，然后对其进行表演。在表演的形式上更为自由。宋金以来，北方广为流传的民歌在北曲曲牌中表现的较为普遍，有的曲牌直接被编入到北曲之中。北曲曲目中出现常见的民间曲目有【耍孩儿】、【货郎儿】、【皂旗儿】、【蛮姑儿】、【酒旗儿】、【庆丰年】、【大拜门】、【小拜门】、【采茶歌】、【山丹花】、【枳郎儿】、【山石榴】、【蔓青菜】、【桃花娘】、【七弟兄】、【道和】、【红绣鞋】、【穷河西】、【汉东山】、【醋葫芦】、【秋莲曲】、【拨不断】、【迓鼓孤】等，上述曲目是直接从民间乐曲中借鉴过来的，但在表演的过程当中，乐工仅对其进行了简要的编排，使其在艺术风格上仍然保持了民间曲调的特点。

另外可以简要的列举几个这样利用民间歌曲进行表演的现象。例如【耍孩儿】就是来自于当时宋代民间的叫卖声[1]，然而这种“叫卖声”能够融入到北曲曲目的编排中，使其形成规范化的艺术表演，在先前的艺术形式中这种现象较为少见，而在金元时期民间艺术保持了它独有的魅力，并且受到当政者的重视。再比如【魔合罗】是来自于西域佛教之传，但是传入到中原之后，从原本的一个童子神，变成了民间泥塑的小型雕刻，并且在中国的乞巧节、化生的习俗中出现，后来逐渐演化成一种“魔合乐”，在吴自牧《梦粱录》卷四中载：“内庭与贵宅皆卖磨喝乐，又名魔喉罗孩儿。”[2]由此可以看出，在南宋时期，有些民间俗乐开始在宫廷中上演，但传统观念认为，此类音乐作品难登大雅之堂，但俗乐本身的艺术吸引力却冲破了这一观念。同时对于音乐本身来讲，也能够推动公众的审美认知的能力和促进俗乐的发展。

北曲作为一种音乐艺术，它在形式上较多地采用了民歌中的有益因素，不断地丰富北曲的演唱内容，也使得新的艺术逐渐地走向世俗化。北曲采用灵活的方式去吸纳民歌中的表演方式，在演员的安排上也有着较大的创新，其在一个舞台上安排布置多位艺人参与演出，并且为了吸引观众的注意力，其不仅是一人独唱的模式，而是采用多个角色进行表演。这种表演形式在金元时期特别盛行，也使得北曲在表演上更为自由。因此，可以看出民间歌曲对北曲的影响。

4. 北方少数民族音乐

公元 1127 年，生活在东北的女真贵族攻陷了北宋的都成开封，致使北宋灭亡，宗室南迁，金朝占领了中国北方的广大领土。1234 年，兴起于漠北的蒙古族很快灭金，蒙古族入主中原，并建立元朝。1279 年，元灭南宋，实现了地理上的南北统一。这期间，

[1]姚艺君：《戏曲音乐曲牌【耍孩儿】的形态研究》，《中国音乐学》1993 年第 4 期，第 114-131 页。
[2]（宋）吴自牧：《梦粱录》，西安：三秦出版社 2004 版，第 46 页。

民族矛盾凸显错综复杂。中国的文化处在了一个相互碰撞、相互交流的时期，少数民族在入主中原以后开始吸收中原先进文化，同时也把北方的少数民族文化带入到中原地区。因此，在艺术领域也不例外，少数民族艺人把边疆地区的音乐艺术带入到中原地区，同时与中原地区的艺术产生互动，形成了独特的民族艺术。北方民族入主中原的时期，也是北宋杂剧开始启蒙之时，杂剧在南宋已经趋向于成熟，但是它在社会中的影响还是有限的，因为当时宋代统治者并不提倡杂剧演出，杂剧大部分只能够在瓦市中表演，很少在宫廷中演出。这主要是由杂剧的核心表现形式所决定的，但是到了金元时期，统治者较少避讳杂剧演出，因此这就促进了杂剧的发展。在宋杂剧中已经对杂剧的角色进行了分工，杂剧艺人担任不同的角色，其分配的任务也是不同的，但主要还是说唱为主。然而到了元杂剧中却出现了“以歌舞演故事”的模式。这在宋代杂剧中是没有的。元杂剧在戏曲音乐方面受少数民族音乐影响较大。

元杂剧受到的影响是多元的，但是从元杂剧的本身来讲，更注重北方少数民族音乐在杂剧中的表现。在何良俊《曲论》中载：“李直夫《虎头牌》杂剧十七换头，关汉卿散套二十换头，王实甫《歌舞丽春堂》十二换头，在双调中别是一调。排名如【阿那忽】、【相公爱】、【也不罗】、【醉也摩挲】、【忽都白】、【唐介歹】之类，皆是胡语，此其证也。《丽春堂》亦是金人之事，则知金人于双调内惯用此调，关汉卿、王实甫因用之也。”[1]引文中的“换头”是指一套曲子中连用同一曲牌时，后一曲改变了前一曲的首部一句或者格律发生改变，然在宋代杂剧中一般一套曲子就采用一个曲牌，鲜见一套曲子用多个曲牌的现象，这是元杂剧中的创新，当然也丰富了杂剧的表现力和感染力。王国维在《宋元戏曲史》中论述到：“北曲黄钟宫之【者刺古】，双调之【阿纳忽】、【古都白】、【唐兀歹】、【阿忽令】、越调之【拙鲁速】，商调之【浪来里】，皆非中原之语，亦当为女真或蒙古之曲也。”[2]可以看出，在宋金元时期北方少数民族乐曲已经开始传到中原地区，并且在中原地区创立了新曲。后来，北方少数民族音乐已经在中原地区开始流行，据南宋曾敏行的《独醒杂志》卷五中载：“先君尝言，宣和末客京师，街巷鄙人多歌番曲，名曰【异国朝】、【四国朝】、【六国朝】、【蛮牌序】、【蓬蓬花】等，其言至俚，一时士大夫亦皆歌之。”[3]诚然，在南宋时期北方民族音乐就已经开始影响到汉人传统音乐，并且作为一种时尚在当时社会中流行开来，这是民族艺术

[1]中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(四)》，北京：中国戏剧出版社 1959 版，第 9 页。
[2]王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社 1998 版，第 131-132 页。
[3]（宋）曾敏行：《独醒杂志》，上海：上海古籍出版社 1986 版，第 45 页。

交流中较为常见的现象，国家之间的阻隔与对立并不能阻止艺术的交流与传播。

5.唱赚

唱赚是宋代时期市井文化形式，在当时颇受欢迎。据耐得翁《都城纪胜》载："唱赚在京师日有缠令、缠达：有引子、尾声为'缠令'；引子后只以两腔互迎，循环间用者，为'缠达'。中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中，又有四片太平令，或赚鼓板，遂为'赚'。"[1]同时在他还论述到"唱赚"是最难的一种唱腔，它是以"兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。"[2]可以看出，唱赚是由艺人张五牛开创，同时唱赚也吸纳了多种声腔曲调。无独有偶，在南宋吴自牧的《梦粱录》中记载到："绍兴年间，有张五牛大夫，因听动鼓板中有《太平令》或赚鼓板，即今拍板大节抑扬处是也，遂撰为'赚'。"[3]由此可见，唱赚使用的乐器为鼓板。在唱腔方面集众家之长，具有超乎寻常的审美性。它综合了多家多种表演艺术的长处，比如当时的慢曲、大曲、曲破等。在元刊本《事林广记》中内附一插图，反映的是"唱赚"表演的画面。

对"唱赚"的理解，近代不同的学者有着不同的看法。吴钊先生编著的《中国音乐史略》中载："唱赚，一名道赚，它的前身原是北宋时出现的民间声乐套曲缠令与缠达；缠令，前有引子，后有尾声，中间插有若干个曲牌。缠达，也叫传踏或转达，前面有引子，引子后面则用两个曲牌，不断重复连成。"[4]在孙继南先生编著的《中国音乐通史简编》中认为："曲子的发展是因为出现了一种表演形式——唱赚，伴奏乐器是鼓、拍板和笛，属于清唱曲。"[5]可见唱赚为曲子的出现具有重要的推动作用。他们从不同的角度对唱赚进行了定义。然而对于"唱赚"，王国维在《宋元戏曲考》中认为它是一种歌唱伎艺，由不同的曲子主干、用同一种宫调，组成的一个套数而进行表演歌唱的艺术样式。能够达到一种歌舞相济的一种表演形式，直到在南宋达到成熟。

唱赚在演唱方式上有着自身的特点，它不同于前期出现的音乐艺术形式，它打破了原有的演唱艺术。与大曲、法曲相比，它在形式上显得更轻便、灵活；与令曲小唱相比，它在结构上显得完整和丰富。它能够融合诸种曲目之特长。因此，在当时社会就逐步被市井文人所偏爱和重视。这一点从《梦粱录》的记载中就得到了印证，"今士庶多以从省，宴会或社会皆用融和坊、新街及下瓦子等处散乐家，女童装末，加以弦索赚曲，祗

[1]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版，第 97 页。
[2]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版，第 97 页。
[3]（宋）吴自牧：《梦粱录》，西安：三秦出版社 2004 版，第 315 页。
[4]吴钊：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社 1993 版，第 38 页。
[5]孙继南：《中国音乐通史简编》，北京：山东教育出版社 1993 版，第 210 页。

应而已”[1]。然而唱赚在元代中叶就消失了，随着散曲的出现，社会艺术审美趣味的转变，唱赚就逐渐地被散曲所取代。也有学者认为散曲是唱赚的雅化。文人的介入，曲的创作产生改变，也逐步提高了曲的艺术品味，改变了先前的艺术趣味。然而随着杂剧的出现、散曲的盛行，唱赚被逐渐的遗弃，退出历史。但是唱赚在一定的历史时期影响深远，它改变了词有片有序的传统。词曲原本是只曲演唱，互不关联。后来有了鼓子词和传踏，它们讲究的是重复同一词调，但是唱赚采用联套的形式，这在曲的历史上是一次创新，而后的的诸宫调、散曲、元杂剧都受到唱赚的影响。它在曲的发展史上具有承前启后的过渡作用。

6. 鼓子词

鼓子词兴起于北宋，是流行于两宋时期的音乐艺术，直到清代才没落下去。在宋代，鼓子词是小众的娱乐方式，受到上层阶级的青睐，在宫廷、节庆、大型宴会中常常出现鼓子词的表演，宋代的鼓子词主要是流行于上层社会的一种文娱活动。

宋词作为一种重要的娱乐方式之一，文人学者作词，并对词进行谱曲，形成词曲。鼓子词应该脱胎于宋代的词曲，只是在演奏的方式上产生了变化，形成了一种独特的表演方式。在北宋杨绘《时贤本事曲子集》中最早提到了鼓子词。郑振铎在《中国俗文学史》中单列专章来论述“鼓子词与诸宫调”，说明鼓子词在宋代文学史上具有重要的影响。对于“鼓子词”，郑振铎先生认为：“‘鼓子词’是一种叙事的讲唱文；和‘变文’相同，也是韵文、散文相间杂的组织成功的。”[2]它是宴会的时候，“供学士大夫们一宵之娱乐的”。[3]由上述文献可以看出，鼓子词在功用上是以娱乐为目的，同时它在结构上借鉴了宋词的方法。鼓子词与宋词在演奏上的区别是鼓子词使用的伴奏乐器主要是鼓。在鼓子词的表演中，有学者认为鼓作为伴奏乐器之外，还担负着表演中控制节拍的任务。于天池在《宋代文人说唱伎艺鼓子词》一文中提到：“宋人演唱词歌，例用拍板控制节奏，用鼓则比较特殊。也因此，用鼓伴奏就有别于一般词的演唱，被称为鼓子词。”[4]可以看出，鼓在鼓子词表演中的重要地位。但是有学者却提出不同的意见，刘航认为“唱词的伴奏乐器不可能是鼓”[5]，理由是在李子正《减兰十梅·序》的结尾部有：“女伴近前，鼓子祗候。”和欧阳澈《圣节鼓子八队致语》的结尾“未容祢氏献三挝，且听

[1]（宋）吴自牧：《梦粱录》，西安：三秦出版社 1957 版，第 313 页。
[2]郑振铎：《中国俗文学史》，上海：东方出版社 1978 版，第 269 页。
[3]郑振铎：《中国俗文学史》，第 269 页。
[4]于天池：《宋代文人说唱伎艺鼓子词》，《北京师范大学学报（社会科学版）》1999 年第 5 期，第 88 页。
[5]刘航：《鼓子词考论》，《中国诗歌研究》（第十二辑）2016 年第 12 期，第 40 页。

韩娥讴一曲”[1]，上述两则文献记叙的场景完全一致，可以得见鼓子词与艺人演唱并不是同时进行表演。

王庭珪《点绛唇·上元鼓子词并口号》载：“有劳诸子，慢动三挝。对此芳辰，先呈口号。”这里的“口号”是首七绝诗体。但是念完“口号”后，有艺人进行鼓乐演奏。艺人在演唱鼓子词时，如果有“致语”的时候，应先由一人念“致语”，接着才能念“口号”。念完之后，鼓子击鼓。同样在赵令畤的《蝶恋花》中有讲“念”的内容，也是采取像王庭珪《点绛唇》的方式进行表演，先是“念”的内容，然后才讲“致语”。之后歌者唱下一阕词调，然后鼓手击鼓，往往复复，直到结束。鼓子词在演员的数量上没有严格的要求，但一般不少于两位击鼓艺人，主要还是根据演奏的场合及其规格来控制。在宫廷和节日庆典时，鼓子词演奏的规模更为盛大，据南宋周密《武林旧事》中载，宋孝宗至太上皇处避暑饮宴，就有三十人唱张抡鼓子词，以博得太上皇一笑。由此可以看出，鼓子词在宫廷的日常生活中，其主要是消遣娱乐的功能。此外，在欧阳澈的《圣节鼓子八队致语》中记载了当时鼓列具有八队之多，因此可以判断当时参与鼓子词合唱的人也不会少。否者，两者之间就不会对等，在演奏的过程当中，也不会协调。

7.转踏

转踏是兴盛于北宋时期的歌舞艺术，主要用于士大夫的公私宴会之中，以女子队舞的形式进行表演。王国维在《宋元戏曲史》中曰：“传踏之制，以歌者为一队，且歌且舞，以侑宾客。”[2]其在格式上表现为“每首咏一事，共若干首，则咏若干事。”[3]由此可以看出，在宋代社会把转踏乐曲作为以助食兴，显然它是带有娱乐性质的乐曲。

对转踏的理解，杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中论述到：“缠达，又叫转踏，又叫传踏。”[4]可以看出“转踏”在宋代也被称为“传踏”，“转”是指歌唱表演，“踏”是指应歌起舞。这与当时民间的娱乐活动“踏歌”有一定的联系，同时与唐代的“踏谣娘”相关联。“踏歌”这种风俗习惯，宋代画家马远曾画过《踏歌图》来描述当时“丰年人乐业，陇上踏歌行”的情景。踏歌是以脚踏地为节拍，手袖相连，采用载歌载舞的形式进行表演的群众性娱乐活动。在《宣和书谱》中记载到：“南方风俗，中秋夜妇人相持踏歌，婆娑月影中，最为盛集。”[5]显然在文献和视觉图像中这种民间艺术是存在

[1]（宋）欧阳澈：《欧阳修撰集》卷六，《景印文渊阁四库全书》第1136册，第414页。
[2]王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社1998版，第35页。
[3]王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社1998版，第33-34页。
[4]杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社1981版，第304页。
[5]李啸仓：《宋元伎艺杂考》，北京：中国戏剧出版社2015版，第10页。

的。在《全唐诗》和《全宋词》中可以得见多处诗词论述到“踏歌”这一现象。由此可见，踏歌与传踏之间有着一种必然的联系，踏歌词后来被宫廷所接受，成为宫廷乐舞形式之一，其表现为规模宏大、阵容华美的情状，但是民间的踏歌在表演形式上较为简洁。关于“踏谣娘”在《旧唐书》、《乐府杂录》和《教坊录》中都有记载。在任二北《唐戏弄》中认为：“唐人本以‘踏’为简单之舞。‘踏曲’谓循声应节，以步为容也。”[1]由此可见，唐代“踏曲”是歌舞表演相济的形式，但是从唐代的音乐艺术来看，“踏曲”应该更侧重于舞蹈表演。“转”主要指歌唱，在转踏中主要指传唱，也有学者认为是反复吟唱，取委婉动听之意。发展到宋代传踏词逐渐趋向成熟，并有多种曲调出现，但以“调笑令”为主，因此又称“调笑传踏”，主要采用叙述文体，用来咏唱故事。

北宋时期的调笑传踏在一定程度上来讲具备了一些中国早期戏曲的特征，在调笑传踏中拥有歌唱、舞蹈和念白。在舞词前利用八句骈文作为传踏的开场白。所以在杨荫浏《中国音乐史稿》中讲到“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”[2]虽然传踏与戏曲之间还存在着一定的差别，但是传踏对戏曲的发展起到了一定的作用，而后的金元时期的北曲也受到传踏的影响。

8. 宋杂剧

杂剧起源于唐代，但是唐代文艺的重点还是放在乐舞表演上面，而把歌舞表演以外的艺术称为杂剧。显然，唐代的杂剧并不受当时社会的重视。到了宋代，杂剧有了空前的发展，它在前人的基础上，把歌曲、说白、舞蹈相结合起来进行表演，形成所谓的杂剧。杂剧之名，见于《宋史·乐志》中提及到杂剧一词，它在宫廷内府演奏，并且有皇帝在场观看表演。“每春秋圣节三大宴，其第一，皇帝升坐。宰相进酒，厅中吹觱篥，以众乐合之。……。第四，百戏皆作。……。第七，合奏大曲。……。第十，杂剧罢。皇帝起更衣。……第十五，杂剧。”[3]可以看出，宋代的杂剧和百戏是有一定区别的，不然在《宋史·乐志》中不会把“杂剧”和“百戏”区分开来对待。角色分工是宋代杂剧的一个重要特点，它是杂剧成熟的一个标志。这也是杂剧区别与先前出现的百戏表演。杂剧与百戏有着不同的表演样式。例如杂剧区别于一般的小说歌舞杂戏，有其自身的特色。杂剧带有一定的箴讽时政，具有讽谏的意义。脱脱在《宋史·乐志》中道：“圣节

[1]任半塘：《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社 1984 版，第 505 页。
[2]杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 版，第 163 页。
[3]（元）脱脱：《宋史》卷一百四十二《乐志十七》，北京：中华书局 1977 版，第 3348 页。

内殿杂剧，为有使之预宴，不敢深作戏谑。”[1]吴自牧在《梦粱录》中载：“散乐传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。”[2]“杂剧全用故事，务在滑稽唱念。”[3]洪迈在《夷坚志》中载：“徘优侏儒、固技之下且贱者，然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古朦诵谏之义，世目为杂剧者是也。”[4]显然，杂剧在表现社会、关心当时社会关切的内容等方面比较多，而百戏只是通过表演的技巧形式上来取悦观众的视觉审美，在表现目的性上却单一的多，并主要注重对艺人的技巧要求。据吴自牧《梦粱录》中“百戏伎艺”条载：“百戏踢弄家，每于明堂郊祀年分，丽正门宣赦时，用此等人，立金雞竿，承应上竿抢金雞。兼之百戏，能打筋斗、踢拳、踏跷、上索、打交辊、脱索、索上担水、索上走装鬼神、舞判官、斫刀蛮牌、过刀门、过圈子等。”[5]可以看出，杂剧和百戏之间的差异，杂剧的先天优势在于用语言来表达，百戏主要通过现场的艺术表演来博得观众在视觉上的享受。杂剧对观众影响是深层次的，而百戏在表现上是娱乐性质的感受，因此两者有着本质的区别。

从宋代相关的史料记载来看，宋代的杂剧演出已经具备了“场”的观念。在杂剧表演上能够把扮演者和歌舞艺人能够进行协调，以增强杂剧的艺术效果。同时北宋的杂剧对演艺者的角色进行了划分：末尼、引戏、副净、副末、装孤。（见下表）“末尼”又称“末泥”，是杂剧演员中的男主角，吴自牧《梦粱录》卷二十载：“杂剧中末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，或添一人，名曰装孤。”[6]可见，宋代的杂剧已经对演艺者角色进行了划分，并且有了明显的演员角色分工，宋代以前的杂剧并没有出现这种状况，先前杂剧基本都是单人表演或者双人表演，然则宋代杂剧出现了多人群组参与表演，说明宋代杂剧已经趋向于成熟，并且在杂剧整体剧目安排上有着其独特的特点。随着杂剧演员角色出现分工，那么每位演艺者承担的角色不尽相同，所以这就促进了杂剧剧本的出现。杂剧剧本的出现，就对演艺者的角色有着更高要求，演出结构也产生了变化，北宋之前的即兴式的表演已经减少，取而代之的是两段互相接续的演出形式。南宋杂剧较之北宋杂剧又有了新的特点，南宋杂剧将北宋杂剧的二段式杂剧表演结构改成三段式表演的杂剧结构，即“艳段”、“正杂剧”、“散段”三部分。

[1]（元）脱脱：《宋史》卷一百四十二《乐志十七》，北京：中华书局 1977 版，第 3348 页。
[2]（宋）吴自牧：《梦粱录》，西安：三秦出版社 2004 版，第 311 页。
[3]《梦粱录》，第 312-313 页。
[4]（宋）洪迈：《夷坚志》，北京:中华书局 1981 版，第 822 页。
[5]《梦粱录》，第 316 页。
[6]《梦粱录》，第 312 页。

对北宋杂剧表演体制在《梦粱录》卷二中有明确的论述，对北宋杂剧中的演员角色分工在南宋学者耐得翁撰写的《都城纪胜》中可以得见，从当代出土的宋代砖雕可以得知，在北宋的杂剧表演中已经出现了上述的五个角色。

宋代杂剧角色	末泥	引戏	副净	副末	装孤
杂剧角色特点	杂剧中的领导者。根据“杂剧中末泥为长”，可以推断出末泥的角色是主持之意，负责策划整个演出。	舞蹈演出的率领者和指挥者。在杂剧演出中负责介绍剧情内容，解说和指挥其他演艺者上下场。与唐宋乐舞中的“引舞”有关。	宋金杂剧中重要的角色，由唐代和五代参军戏演化而来，是一个扮演滑稽的角色。《太和正音谱》中载：“献笑供谄者”。	和副净角色相同。在杂剧表演中打诨，与副净配合表演，副净装疯卖傻，副末用幽默、机敏伶俐的语言进行调侃，逗观众发笑。	扮演官员角色的演艺者。《太和正谱》载：“孤，当场装官者。”

在宋代杂剧表演中，音乐伴奏也成为杂剧表演的重要组成部分。在杂剧演艺者上场时，会吹奏或者弹奏一段乐曲，引导演员上场，这种上场的方式，能够增加整个勾栏瓦舍中杂剧表演的气氛。后来随着杂剧的发展，出现了杂剧剧本，耐得翁在《都城纪胜》中载：“教坊大使在京师时，有孟角球，曾撰杂剧本子。”[1]徐松《宋会要辑稿·乐五》“教坊乐”条载：“真宗不喜郑声，而或为杂剧词，未尝宣布于外。”[2]可以看出，在北宋时期杂剧成为宫廷表演的一部分。周密《武林旧事》卷十《宋官本杂剧段数》，收录 280 余篇杂剧剧本，但从总的来看，宋代时期的杂剧表演主要还是延续滑稽戏和歌舞戏相结合的方式进行的。在《宋官本杂剧段数》剧目中，除去大曲、法曲、词牌名之外，剩下的可以称之为滑稽戏。宋代杂剧为后来的金元杂剧发展提供了一定的借鉴，同时也影响到北曲的发展。

从宋杂剧的作品题材来看，北曲在题材上具有继承性的特点。从南宋周密《武林旧事·官本杂剧段数》留下的宋杂剧作品达到二百八十个，在元末陶宗仪《南村辍耕录》中留下六百九十个金院本名目。在谭正璧的《话本与古剧》中讲到“宋管本杂剧段数内容考”和“金院本名目内容考”，能够有证可考的宋杂剧有五十五种，金院本一百五十种。同样类似的剧目在朱权《太和正音谱》、臧懋循《元曲选》、钟嗣成《录鬼簿》、贾仲明《录鬼簿续编》中出现，经比对发现，与宋杂剧在题词上雷同的多达三十多种，金院本多达九十多种。由此可以看出，在金元时期的北曲在剧目上与前者在剧目上有着

[1]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版，第 96 页。
[2]（清）徐松：《宋会要辑稿》，上海：上海古籍出版社 2013 版，第 3200 页。

继承性。例如在宋杂剧《裴少俊伊》，而在北曲杂剧中出现了《裴少俊墙头马上》、宋杂剧《列女降黄龙》，在北曲杂剧中有《列女陵台》，因此可以看到宋杂剧与后来北曲中出现的名目有稍微的改变，然而其在题材名目的选择上有着时代的特征，但是在主题方面并没有变化。在谭正璧的《话本与古剧》中共收录元代杂剧家有四十一位，但是元代杂剧在取材上出于宋金杂剧的有一百三十八种，他认为元代的杂剧曲目主要承袭了宋金杂剧。[1]可见宋金杂剧对元代北曲杂剧影响较大。

从杂剧剧本的体制结构来看，北曲杂剧与宋杂剧在剧本的体制结构上有着较大的区别。宋杂剧剧本构成，在耐得翁《都城纪胜》中有记载，“先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。……杂扮或者名杂班，……乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入城，逐撰此端，多是借装为山东河北村人，以资笑。”[2]从引文来看，宋杂剧开端是“艳段”，中间的部分是主体部分，被分为两段，在表演情节上也更为复杂；最后一段是滑稽表演类节目，称“散段”或“杂扮”。可以看出，宋杂剧总体上可以分为三段，其中“正剧”又被分成两段，要是细分可以分为四段。元杂剧虽然在总体上遵循了宋杂剧这样的体制结构，但是它有着自身的特点，有些元杂剧已经突破了这种限制，出现超过四段的现象，我们也称一本多折（超过四折体制的名目），如纪君祥的《赵氏孤儿》为五折、关汉卿的《五侯宴》为五折。也有超出一本和多折的现象，王实甫《西厢记》五本二十折，杨景贤《西游记》六本二十四折，从整体上看，这些杂剧出现了多本和多折的现象。但总体上看，上述名目的杂剧还是遵循着主体的规律，在故事叙述上仍然保持完整性和连贯性。而宋杂剧与之不同，在开头的“艳段”和结尾的“散段”与“正剧”之间，并没有构成连贯的或者记述一个完整故事的规则。在表演形式上，两者之间也有着较大的差异，宋杂剧主要还是以说唱为主，差不多说和唱旗鼓相当，在元杂剧之中四折变成了套曲曲辞的形式，在表演上多以唱曲为主，出现这种差异的原因主要是宋杂剧和元杂剧在体制上的转变造成的，但是这也是元杂剧在体制和结构上的一个创新，同时也是杂剧发展的一个进步表现。

从元代的北曲杂剧来看，在一定程度上应该受到宋杂剧的影响。但是这种影响是隐性的，虽然同是杂剧，在表现内容上有多有相同之处，不过随着时代的发展，宋杂剧中的歌舞戏在元代北曲杂剧中也得到进一步的发展，体现出了一种艺术的继承性，元代北曲杂剧中时常可以看到歌舞戏的表演，因此在研究北曲杂剧的过程中宋杂剧起到了启后

[1]谭正璧：《话本与古剧》，上海：上海古典文学出版社 1956 版，第 263 页。
[2]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版，第 97 页。

的作用。

9. 金院本

院本的出现，是金代戏乐发展的一个高峰时期。关于院本的解释，可以从近代王国维写的《宋元戏曲史》中看到："院本者，行院之本也……行院者，大抵金元人谓倡伎所居。其所演唱之本，即谓之院本云尔。"[1]王国维先生理解的金代院本与行院相联系。从四库全书电子文献的检索来看，涉及到的金院本的文献达到 280 余条，可见从宋代开始，相关记载"院本"的文献较多。金代院本是怎样提出来的，是一个值得思考的问题。金人在历史文献资料中，并没有对院本作出详细的解说，这就造成后来的学者更多的是解释关于金代的院本。从对文献梳理来看，目前几个较为流行的版本是：陶宗仪在《南村辍耕录·院本名目》中载："唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也。"[2]朱权在《太和正音谱》中载："杂剧、院本，皆有'正末'、'副末''狚''鸨''猱''捷讥''引戏'九色之名。……'杂剧'者，杂戏也；院本者，行院之本也。……引戏，院本中'狚'也。"[3]张岱在《陶庵梦忆》中载："然其所打院本，又皆主人自制，笔笔勾勒，苦心尽出。"[4]昭槤《啸亭续录》中载："乾隆初，纯皇帝以海内升平，命张文敏制诸院本进呈，以备乐部演习，凡各节令皆演奏。"[5]可以看出，在陶宗仪看来，金代的院本和杂剧是一种类型的剧目。在朱权的著录中，其对院本和杂剧的角色进行了讨论，认为在角色扮演上两者并没有差异，"院本是行院之本"。在张岱的著录中院本是作为一种曲目而存在的。在昭槤的著录中院本显然是指的官方编排的宫廷大戏，可见对院本的见解历代学者还是有争议的，其争议之处为院本是指官方的戏曲，还是指民间的戏曲形式。

"行院"在历史中常见的解释有三种，一是指妓院，亦代指妓女。在马庄父的《孤鸾》中载："陌上叫声，好是卖花行院。"张可久《普天乐·收心》载："姨夫暗攒，行院鬬侃，子弟先赸。"；二是指行帮或者是同行，宋代车若水在《脚气集》中载："刘漫塘云：'向在金陵，亲见小民有行院之说……百儒皆裕，谓之护行院，无一忌心。'"[6]三是指对戏剧演员的俗称，也指戏班。在明代刘东生《钟玉女娇红记》中载："叫了

[1]王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社 1998 版，第 63 页。
[2]（元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 2004 版，第 306 页。
[3]（明）朱权：《太和正音谱》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(第三册)》，第 53-54 页。
[4]（明）张岱：《陶庵梦忆》，郑州：中州古籍出版社 1981 版，第 187 页。
[5]（清）昭槤：《啸亭续录》，北京：中华书局出版社 1981 版，第 377 页。
[6]（宋）车若水：《脚气集》卷上，民国景明宝颜堂秘笈本。

几个行院，动些乐器，饮数杯酒咱。”[1]可以看出，对“行院”的解释是从多个视角来看的，在明代朱权和清代学者王国维看来，“院本为行院之本”。按照这样的解释，“行院”有明确的指代，但是金代院本与后来的学者解释的“行院”是有差异的，并不是像后来的学者所述那样是“行院”。“院本”一词较早在元初学者杜仁杰的《庄稼不识勾栏》中写到：“说道前截儿院本调风月，背后么末敷演刘耍和。”[2]据《元史》卷一百七十八载杜仁杰为“乡先生”，而这一年大约在至元十一年，因此可以断定杜仁杰为金末元初之人，另从《录鬼簿》卷上载：“前辈已死名公，有乐府行于世者。”[3]其中杜善夫散人位列于第二条目。李修生在《元杂剧史》中认为杜仁杰在写上述曲目“应写于蒙古帝国经济已得到恢复的时期，即约在杜仁杰的晚年。”[4]显然，杜仁杰对金代院本是比较了解的，然入元代以后，这首散曲名目就被区分开来，院本被称作金杂剧，而元杂剧则被称为“么末”。

从对戏曲文献进行查阅来看，上文中所述的“院本”和“行院”存在着一定的差异，然而在元代的一些戏曲资料中，也没有对金代“院本”作直接的解释。在元初学者胡祗遹认为：“乐音与政通，而伎剧亦随时尚而变，近代教坊院本之外，再变而为杂剧。”[5]可以看出，先有“教坊院本”，再到后来的“杂剧”。“教坊”是从唐朝开始创立，主要掌管教习音乐事务，在宋、金、元时期同样设置教坊机构，因此金代的院本是由教坊来操持主管。从这一点来看，金代院本是存在的，与行院是不同的概念，然而遗憾的是，金代的院本并没有以具体的形式被记载下来，导致后来的学者对其提出各种假设，若把“院本”等同于“行院”，显然是有问题的，这就直接导致定义上的分歧。从上文讨论来看，行院应该是由民间杂剧艺人行会组织，而与院本正好是相对的，在郑振铎编写的《中国俗文学史》中也是支持这一观点的，在此书中其对“行院”的解释是：“以今语释之，盖即‘游行歌舞班’之谓也。以其‘冲州撞府’，到处游行着，故谓之‘行院’。”[6]因此，可以看出金代院本和行院不是一个概念，也不能够把两者混为一谈。

较之当时的南宋，金代宫廷音乐并不发达，它的大部分宫廷音乐主要是借鉴辽国和北宋时期的音乐。金朝在灭辽国时，虏获辽国部分乐工，在灭北宋之际，又俘获部分北宋宫廷乐师。在这种情况下，就形成了金代特有的宫廷音乐形式。由于金代在前期没有

[1]中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(二)》，北京：中国戏剧出版社 1959 版，第 292 页。
[2]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 31 页。
[3]《中国古典戏曲论著集成(二)》，第 103 页。
[4]李修生：《元杂剧史》，南京:江苏古籍出版社 2002 版，第 43 页。
[5]（元）胡祗遹：《紫山大全集》，上海：上海古籍出版社 1987 版，第 171 页。
[6]郑振铎：《中国俗文学史》，上海：商务印书馆 1938 版，第 38 页。

宫廷音乐的体制，对宫廷音乐的前期经验积累不足，在很大程度上只能借鉴辽国和北宋的宫廷音乐体制，因此，金代的院本与辽国和北宋的杂剧有着一定的关联。在辽国强盛之时，女真族受制于契丹族，并接受辽国的统治，在文化上势必受到契丹文化的影响，音乐作为一种精神文化，势必也会产生某种关联，然在考证两者之间的直接关系时，却存在一定的困难，但是从历史文献方面来看，文献记载的金代院本与宋代之间的资料相比辽国之间较多。据徐梦莘《三朝北盟会编》卷七十七载："教坊乐工数百人"[1]，被入城金军俘获，俘获后被迫编入宫廷教坊，从事音乐表演活动。金代设有教坊，并沿袭了宋代的教坊制度，隶属于宣徽院，并设有官位。据《金史·百官志》中记载："教坊提点，正五品。副使，从六品。判官，从八品。掌殿庭音乐，总判院事。……仙韶院都监、同监。……右属宣徽院。"[2]可以看出金代是比较重视宫廷乐的发展和对宫廷乐的重视。在一定程度上来讲，促进了金代院本名目和金代院本的形成。

对金代院本名目考察有助对金代院本的理解，金代院本杂剧名目主要存在于《四库全书》中的金代文集、《金史》、《金文雅》、《金文最》、《辍耕录》中，上述文献对梳理金代院本有较大的帮助，从文献梳理情况来看，金代的杂剧主要分为三种类型：院本杂剧、乐舞戏和刮鼓戏。该时期的杂剧的繁荣与辽代的教坊散乐和北宋杂剧关系密切，从遗留保存下来的院本名目来看，金代杂剧在金章宗和金世宗时期达到空前的繁荣，也开创了金代杂剧的时代特征，亦即后来称为的"国朝杂剧"。目前，收录最多的要数元代陶宗仪《南村辍耕录》中收录的院本名目最多，达 600 余种。陶宗仪生活距离较金代较近，从时间上来讲，其著录对研究金代杂剧的可信度较高。

金代的文化较之前代的文化有所不同，金代在前期虽然打败了辽国和北宋，但是对于文化而言还是较为落后，从一个国家的政治统治的角度来看，其必须要建立一套完整的政治体系制度才能确保社会的安定，文化作为制度文化中的重要组成部分，在金代建立之初就得到统治者的重视。据《金史·文艺传序》记载："金初未有文字，世祖以来渐立条教。太祖既兴，得辽人用之，使介往复，其言已文。太宗继统，乃行选举之法；及伐宋，取汴京图籍，宋士多归之，……金用武得国，无以异于辽，而一代制作能自树立唐宋之间，有非辽世所及，以文而不以武也。"[3]可以看出，金代在文化上主要借鉴辽国和北宋，后来直接学习中原文化，在这种时代背景下，杂剧戏乐被作为金代社会文

[1]（宋）徐梦莘：《三朝北盟会编》卷七十七，上海：上海古籍出版社 1987 版，第 584 页。
[2]（明）宋濂：《元史》卷八十七《百官志三》，北京：中华书局 1976 版，第 1257—1268 页。
[3]（元）脱脱：《金史》卷一百二十五《文艺志上》，北京：中华书局 1975 版，第 2713 页。

化学习的一部分，由宋入金。从金代院本名目与宋代院本名目的关系来看，它们前后具有继承性。

从对宋金时期的文献进行梳理来看，金代院本名目是存在的，它是宋代官本杂剧名目的一种升华，在戏乐角色上基本保持了宋代杂剧的形式，在戏乐形象的角色扮演上也与宋代杂剧保持一致，这对研究金代院本提供了相应的佐证，因为金代院本名目不存在，金代的院本就不存在。金院本对北曲的影响主要表现在声腔上，北杂剧是诸宫调和金院本的结合，并综合其他艺术形式，形成了北曲独特的声腔体系。因此，金院本在声腔方面提供了一定的参考。

第二节　北曲的音乐特征和艺术特色

一、北曲：音乐与文学的复合体

音乐与文学有着天然的联系。词曲家吴梅说："一代之文，每与一代之乐相表里。"[1]金元时期的音乐与文学有着较为密不可分的联系。从音乐学的视角来看，金元时期的音乐更加注重对社会现实的反映，常常以故事的形式进行表现，较之先前的朝代的曲目，其在表演角色和表现情节上更为细化，分工更加精细，在艺术感染力上更令人印象深刻。能够产生这种局面的原因，主要得益于当时文学的发展，文学的发展为戏曲的发展提供了一定的体裁形式，较多的文人参与编撰剧本，也使得先前的曲目更加雅化，文学水平更高。之前缺乏预设性的演出情状逐渐减少，预设性表演逐渐增多，这种预设性结局的表演，比即兴式表演在情景上更能够吸引观众。词曲错落有致，谐婉动听，雅俗共赏，极具市民审美情调。有学者认为"元曲代宋词而兴"，宋词作为两宋时期代表性的艺术形式，难免会对金元时期的北曲产生影响。如苏轼、辛弃疾、柳永等都是宋代时期作词的名家，那么他们的词对金元时期的北曲有着一定的影响。况周颐在《蕙风词话》中载："柳屯田《乐章节》为词家正体之一，又为金元以还乐语所自出……自昔诗词之递变，大都随风会为转移。词曲之为体，诚迥乎不同。董（解元）为北曲初祖，而其所不为词，于屯田有沆瀣之合，曲由词出，渊源斯在。"[2]上述提到董解元，他生活在金代，并根据唐代元慎《莺莺传》编写了《西厢记诸宫调》，

[1]吴梅：《中国戏曲概论》，长沙：岳麓书社 2010 版，第 103 页。
[2]（清）况周颐：《蕙风词话》,北京：人民文学出版社 1960 版，第 123 页。

这本著作主要记载了以说唱的文字形式，演唱者采用说唱和说白相间的方式进行演唱，因此较之教坊音乐和大曲音乐，增加了诸宫调的艺术感染力。

词曲在语言上更偏向于文学的题材，如在《世宗御书田不伐望月婆罗门引先得楚字韵》中载："瑶光楼前按歌舞，桂树秋香月三五。白头谁解记开元，四海欢声沸箫鼓。两都秋色皆乔木，散乐阿房已焦土。天上亦有别离情，可是田郎心独苦。承平旧物霓裳谱，宝气晖晖映千古。银桥望极竟不归，灭没燕鸿下平楚。"[1]又如白贲《正宫·鹦鹉曲》载："侬家鹦鹉洲边往，是个不识字鱼父。浪花中一叶扁舟，睡煞江南烟雨。【幺】觉来时满目青山，抖擞绿蓑归去。算从前错怨天工，甚也有安排我处。"[2]可以看出，金代的曲调在一定程度上吸收了宋代的词曲，但是在词曲的工整度上有着一些变化，其没有宋代词曲那样有着严格的要求，而是添加了一些衬字。这样就增加了口语化的成分，这样以来，金元时期的词曲更为轻松自由，在填字或者填词方面，使得其具有生活化的特征，而从其语言表现来看，口语化的语言偏少，更多的注重语言的雅化。金元时期诸宫调的表现形式，得益于先前宋词，宋词为金元时期的杂剧艺术的发展，做了相应的铺垫，实现了音乐与文学较好的结合。

在词曲的演变过程中，文人的参与，使之金元时期的词曲产生了较大的变化。文人的影响主要表现在两个方面，一方面是唱曲。另一方面是作曲。有些文人在当时不仅可以唱曲，而且还可以作曲，作曲尤其是文人擅长的一个方面。文人所创作的曲目，经过演唱传诵，使得迅速传播开来，与此同时也促进了社会对词曲的需求。当时著名的词曲作家有蔡松年、冯子振、白朴等。因此，金元时期的曲目能称之为文学，也可以称之为音乐。

二、北曲：俗乐的繁盛

俗乐是指世俗之乐或者民间音乐。宋代以来，音乐已经开始走向世俗化，虽然统治者极力倡导先前盛行的宫廷音乐，但是宫廷音乐已经开始走向衰亡。在《都城纪胜》中载："绍兴三十一年，省废教坊之后，每遇大宴，则拨差临安府衙前乐等人充应，属修内司教乐所掌管。"[3]金元时期由于是少数民族首领统治中原的广大地区，随之带来的就是少数民族音乐艺术形式，但是由于风格、演唱方式等都不尽相同，使得中原的音乐发生较大的改变。包容的文化心态，使之边疆地区的音乐在中原地区盛行开

[1]（金）元好问：《元遗山集》，北京：人民文学出版社 1958 版，第 203 页。
[2]王文才：《元曲纪事》，北京：人民文学出版社 1985 版，第 28 页。
[3]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版，第 96 页。

来。与此同时，中原音乐对边疆少数民族音乐也产生了相应的影响。在《宋史·孔道辅传》中载：道辅“奉使契丹……契丹宴使者，优人以文宣王为戏，道辅艴然径出。”[1]由此可见，辽国的戏剧艺术与宋朝的杂剧有着互动的关系，从而可以证明金院本与宋杂剧之间有着一种互动的关系。然金院本和宋杂剧都属于民间艺术形式。从本质上来看，应该属于俗乐的范畴。俗乐在表现形式上来看，较之宫廷音乐有着先天的优势。俗乐在发展的前期并不受宫廷的音乐制约，在表演上较为宽松自由。民间艺人通过自由的表演形态，使之能够顺应当时市民文化的需求，以之来博得群众的精神文化需求。两宋时期存在的瓦舍、勾栏，就是民间艺人一展才艺的好地方，民间艺人通过自己生动形象的表演，以博得观众的喜爱。民间艺人在表演题材的选择上，其主要还是以公众喜闻乐见的形象为主，主要原因在于以故事的情节性来吸引观众，这样它才能够引起更多的社会关注。民间艺人在表演的过程中，直接对社会中不平等的现象或者问题，采用讽刺的手法进行表现，往往给予批评的态度，这样就会与观众产生共鸣，也使得更多的市民关注这种形式的音乐式样。后来，统治阶级就开始干涉俗乐，以法律的形式明令禁止表演一些俗乐作品。

金元时期，少数民族的音乐艺术开始传入到中原，达到了空前的繁盛。少数民族地区的音乐本不发达，但是在攻破开封城之际，少数民族军队俘虏了宋代宫廷乐师及乐器和乐书典籍，在不改变本民族音乐的情况下，力主音乐的改革运动，其主要是为金元时期的政治服务。在这种情况下，金元时期的音乐艺术达到了空前的繁荣。当时上层阶级不仅要考虑到音乐对社会阶层所产生的影响，同时它也规范了音乐的演奏要求。然而在民间音乐方面，金元时期继承了两宋时期的传统，从而给予了俗乐发展的机会。俗乐发展的主要是民众喜闻乐见的艺术种类，由于当时社会的发展，人民的生活安稳，俗乐作为市民精神生活的一部分，被当时大部分市民所接受，在金元时期可以见到较多的民间艺人从事俗乐表演，当然这里值得一提的是，由于两宋时期上层阶级较为注重音乐艺术的表演，但是到了金元时期却出现了较大的转折，统治者取消了相关的音乐管理机构，许多乐工或者民间艺人都来自于当时的皇宫，在这种情况下，是有利于民间的艺术创作，尤其是有些乐师参与到民间的艺术创作之中，这对民间艺术的创作有好处。

[1]（元）脱脱：《宋史》卷二百九十七《孔道辅传》，北京：中华书局 1977 版，第 9883 页。

北曲就形成在这样的社会环境之中，据王文才《元曲纪事》载："北曲虽盛于元，始兴自在宋金之际。时燕乐渐衰，中原乐曲乃融契丹、女真、达达之乐，滋演新声，自成乐系。燕乐旧调若用于北曲，亦属偶存。"[1]王国维在《宋元戏曲史》中统计北曲有 335 个曲牌可以考证，其中有写曲牌出自于唐宋词、大曲、诸宫调等，这样的曲目总共有 120 余个，另外 200 多个就无从考证它们的出处。根据当时的社会现状来看，北曲除了有俗化词乐和吸收少数民族音乐之外，还有一个因素值得注意，就是在北宋的市井乐曲。宋代市井曲唱中的嘌唱、小唱、唱赚、鼓子词、耍令等对北曲的产生影响深远，因此可以把北曲看成是金元时期俗乐发展的一个标志也不为过。

三、北曲：曲牌联套体

北曲是对市井之音的吸收，具有灵活多变性的特征。北曲中的有些曲牌将若干支曲牌按照一定的章法组成套曲，以构成一折戏的音乐形式。一本戏被拆成若干部分，即由许多套曲组成。这种戏曲音乐的结构方式，在北曲中开始出现，并日趋成熟。曲牌联套的方式是中国戏曲音乐常采用的一种结构方式，在现代的一些曲目中仍然延续在用。

追溯曲牌联套的结构形式，最早可以追溯到唐宋大曲、宋词、转踏、诸宫调、鼓子词等形式的歌舞音乐和说唱音乐，其中经历了一个由简单到复杂的过程。如鼓子词作为一个曲牌，有多次重复的特点，这就形成了后来的单曲体的联套形式。转踏作为一首诗歌曲与一首词体歌曲相互交替，外加独白与尾声，形成了较为复杂的双曲循环的套曲模式。再如到了诸宫调，它把说和唱有机的结合在一起，这样就形成了多曲体和多宫调的套曲。在这一传统的基础上，形成了曲牌的联套结构体制，在北曲中这样的情况较多。北曲在演出过程中，往往采取一个故事分为多个剧目进行表演。在元杂剧中，大多第一折用仙吕调，第二、三折用商调、中吕、南吕调等形式，到了第四折用双调。这种选用曲调的方式，与北杂剧戏剧的情景需要有关。

在诸宫调中的每一宫调都表现出不同的特点，在第一折中往往表现出故事的开始，其往往采用仙吕调。第二、三折表现的为戏剧性的情节，因此在调性的选择上也出现不同的风格，这种风格主要根据戏剧剧情的安排而设定。仙吕同如戏剧，黄钟接近于戏剧，相反双调和南吕则属于悲剧。介于悲剧与戏剧之间的有正宫、中吕等调。因此，在北曲中选择的调性不一样，而产生的艺术效果也不尽相同。在宫调的运用上，

[1]中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成（二）》，北京：中国戏剧出版社 1959 版，第 240 页。

北曲有着严格的程式。在北曲中大多每折戏只用一个宫调，除了少数曲牌的可以变宫调外，大多以同宫的曲牌组套，也就是所谓的曲牌联套体。北曲在演奏的过程当中，往往采用一个曲牌样式，但是它把曲牌分为多个调性。例如在《长生殿·汇权》中采用多个故事，由破阵子、锦缠道、鹊桥仙、解三酲、前腔组成。因为在曲牌中，正宫和仙吕定为宫调，因此可以联用在同一则戏中。再如《风云会·访谱》北曲套，前十一曲用“尺”字作为调，后四曲则用“六”字调。显然北曲中出现了由宫转调的现象。

北曲可以作为曲牌联套体的典型代表，曲牌联套体这种模式在北曲曲目中表现的较多，在研究的过程中，也可以增加对金元时期戏曲发展的认识。通过北曲曲目，可以看出，北曲在发展的过程中，较之南曲更具有优势，也使得北曲在金元时期成为较为盛行的艺术种类之一。曲牌联套体起源于宋词，加之后来的鼓子词、转踏和唱赚等形式的艺术种类的介入，使得曲牌联套的形式得以完善，最终形成了一种独特的艺术形式。

四、北曲的多元性

北曲从整体上来讲，它并不是少数民族音乐，而是多种形式的音乐艺术的混合体。从北曲音乐的构成形式来看，它融合了唐朝以来的多种音乐，形成了一种别具风格的艺术。较之宋词，它在表现现实生活情感和人物形象刻画方面都有新的创造，使音乐艺术更趋向于生活化。在宋代的词调音乐中，词调有着严格的限制，而在北曲中可以加入衬字，使整个曲调显得生动自由。因此，明代学者王世贞在《曲藻》中认为曲是词演变而来的。然而金朝没有成型的音乐体系，在金代前期的音乐无论是曲牌的数量，还是种类都较少。但是自从学习和借鉴了中原地区的音乐之后，其发生了翻天覆地的变化，使得金朝的音乐艺术有了较大的转变，并形成了“院本”戏曲。院本从体例上是脱胎于宋代的杂剧，这种有着生活化的戏曲，很快得到公众的喜爱，在金代盛行开来。从“院本”的体例来看，其应属于北曲的范围。但是从艺术文化的视角来看，金院本融合了多种民族艺术的综合创造，它可以从侧面反映出当时社会少数民族文化与中原文化交流的现状。

元代是蒙古族统治全国的一个时期，该时期对于中原文化产生了一定的冲击，然而这种影响也是有着一定局限性的，因为兴起于漠北的蒙古在文化上并没有中原文化先进。以铁蹄征服中原的蒙古人在文化上很快被中原文化所感染。无论是在政治制度还是在文化策略上主要还是向中原文化学习，其中就包括音乐艺术。当然蒙古人对音

乐艺术的重视并不比前朝减弱，而是继承了这一传统。忽必烈对于礼仪上的建立，基本上遵循了“近取金、宋，远法汉、唐”，然中原文化自古以来都比较注重礼乐的教化民众的作用，所以元代统治者也极力倡导礼乐之制。

北曲作为一种音乐艺术，在元朝得到进一步的发展，在该时期北曲发展较为迅速，它比金代院本在体例上更为完整。元代北曲无论在曲目数量还是在曲作家都要比金代多。主要的原因是元代的北曲不仅吸收了中原各类艺术形式的长处，而且还致力于与少数民族地区的音乐艺术进行融合。随着蒙古民族歌舞大量涌入中原地区，少数民族地区的乐器也随之传播而来。元代陶宗义在《南村辍耕录》中讲到达达乐器与中原乐器有所不同，因此在演奏的方式等也应该有差异。因此，在曲调、曲律等方面也会存在差异。在曲调和乐器都产生改变的情况下，北曲开始逐渐变成了新的面貌，与过去的北曲就逐渐的脱离了关系，进而形成了独特的音乐体系。在徐渭《南词叙录》中就明确指出“中原自金、元二奴猾乱之后，胡曲盛行，今惟琴曲仅存古曲。”[1]由此可以看出，元代少数民族音乐传入到中原以后，对中原地区的音乐产生了重要的影响。北曲作为当时盛行的音乐，其表现出了新的适应性，融合中原音乐和少数民族音乐为一体，进而使北曲艺术走向了成熟。

元代上层阶级对北曲并没有采取排斥的态度，而是采取积极接纳的态度，并把它作为一种艺术来对待，主要是它能够为当时的社会起到一定的作用。元代北曲的出现也与当时北方的民族文化有着重要的联系。北方的民族文学传统和北曲的文学特质是一脉相承的，北方的文学偏重气骨，以质朴见长，而北方的民歌也以高亢粗犷的风格为主，北曲在一定程度上吸收了这样的传统，并使之成为元代北曲中得到继承，后来元朝军队入主中原，长期的民族交往，使得不同种类的民族文化有了交流机会，可以说北曲是多民族文化相互学习和吸收的结果。北方少数民族在与中原文化相互接触的过程当中，互相开始接受彼此的文化，从而使文化的相似性增多，这是北曲能够在元朝存在的根本原因。

多种民族文化的交汇与互动，形成了金元时期的北曲艺术，这说明在当时社会环境中，文化艺术的交融，更能够体现出多元民族文化之间的密切关系。北曲的产生、发展，说明金元时期的社会文化发展较快，与此同时，金元时期的北方少数民族开始关注中原文化，对中原文化也是保持着一种崇拜和学习的态度。因为在北曲艺术中，

[1]（明）徐渭：《南词叙录》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成（三）》， 北京: 中国戏剧出版社 1959 版，第 83 页。

它所包含的文化不仅仅是北方少数民族文化，而且拥有中原传统艺术的特征，两种艺术文化相互交融，形成了金元时期的北曲艺术。由此可见当时的文化政策与较为缓和的不同民族之间的关系。

第三节　金元时期乐器制造概况

乐器的使用和发展离不开乐器的制作，乐器的制作水平往往也会影响到乐器的使用效果，所以好的伴奏乐器能够给音乐增添新的效果。因此，历代的乐师或乐工都比较注重对乐器的选择。金元时期也是一样，由于手工业的发达，外来文化交流增多。一部分艺人开始注重对于乐器的有益探索，并从实际的演奏中总结经验，进行改良乐器或者发明创造新的乐器。此外宫廷音乐的需求、市民文化阶层的需要，往往会促进戏乐的发展，为了迎合当时社会的审美需要，有较多的艺人开始琢磨对乐器的改进，以增加在演奏中的音乐效果。这种需求让更多的社会群体参与到其中，进而促进了乐器制造业的勃兴。

根据当时的社会情况来看，不可能存在像今天的工业化进行批量生产乐器，大多乐器的制作主要还是依靠手工作坊，由于是手工制作乐器，乐器在音质和音准方面往往产生较大的差异，这种差异往往会影响到音乐效果，所以制作乐器的水平高低主要还是看当时的手工业发展的情况。金元时期历经前期的战争，经济虽然遭到破坏，但是在战争结束后，大部分地区的经济得到了恢复，尤其是东部地区经济发展迅速，经济状况良好。粮食、纺织、冶铁、煤炭、商业等方面发展较快，呈现出新的发展势头。该时期统治者又强调官营手工业，使得手工业能够得到持续的发展。元代的手工业比较发达，尤其表现在官营手工业上。由于蒙古族为游牧民族，对农业却有着一种鄙视的态度，转而注重手工业的发展，其表现最为突出的是官方控制的手工艺匠人。官方的参与和支持使得手工业快速得到发展。据相关史料记载，窝阔台汗八年，命令五部将分镇中原，第一步做的工作就是“扩其民匠，得七十二万户”[1]，由此可以看出，当时分布在中原的工匠之多，手工业之繁盛。

乐器作为音乐文化的重要组成部分，在金元时期得到统治者的重视。乐器制作的相关文献在这个时期鲜见，但是在金元时期文献记载和出土的乐器数量来看，金元时期的乐器制作业应该也是相当的受上层的重视。《金史》中载：“金初得宋，始有金

[1]（明）宋濂：《元史》卷五《世祖本纪二》，北京：中华书局 1987 版，第 629 页。

石之乐，然而未尽其美也。及乎大定、明昌之际，日修月葺，粲然大备。”[1]可以看出，在大定和明昌之际，对礼乐进行了较为全面的修订。“雅乐自周、汉以来止存大法，魏、晋而后更造律度，讫无定论。至后周保定中，得古玉斗于地中，以造尺律，其后牛弘以为不可，止用苏绰铁尺，至隋亦用之。唐兴，因隋乐不改，及黄巢之乱，乐县散失，太常博士殷盈孙以周法铸穀钟、编钟，处士萧承训等校石磬，合而奏之。至周显德以黍定律，议者谓比唐乐高五律。宋初亦用王朴所制乐，时和岘以周显德律音近哀思，乃依西京铜望臬、石尺重造十二管，取声下王朴一律。景祐初，李照取黍累尺成律，以其声犹高，更用太府布帛尺，遂下太常乐三律。”[2]对旧的乐器进行改造以适应新的朝代的需求，“命礼部符下南京，取宋旧工，更铸辰钟十有二。又以旧钟姑洗、夷则皆高五律，无射高二律，别铸以补之，乃协。又琢辰磬各十有二，以其半少劣，择其谐者而用之。初，正隆间，海陵营太庙于汴，贞祐南迁，宣宗修之，以祔诸帝神主。”[3]可以看出，金朝统治者对乐器的规范和制作上都有着本朝的鲜明特色，同时对乐器制造持支持的立场，这对金朝音乐的发展大有裨益。

较之金朝的乐器制作，元代的乐器制作较为发达。元代的乐器从制作到管理再到用乐都有着一个完整的系统。由于元代社会稳定，经济繁荣，文化艺术得到空前的复兴。统治者沿袭前朝的传统，在礼乐上有着本朝的鲜明特点。据《元史》载：“太祖初年，以河西高智耀言，征用西夏旧乐。太宗十年十一月，宣圣五十一代孙衍圣公元措来朝，言于帝曰：‘今礼乐散失，燕京、南京等处，亡金太常故臣及礼册、乐器多存者，乞降旨收录。’于是降旨，令各处管民官，如有亡金知礼乐旧人，可并其家属徙赴东平，令元措领之，于本路税课所给其食。十一年，元措奉旨至燕京，得金掌乐许政、掌礼王节及乐工翟刚等九十二人。十二年夏四月，始命制登歌乐，肄习于曲阜宣圣庙。十六年，太常用许政所举大乐令苗兰诣东平，指授工人，造琴十张，一弦、三弦、五弦、七弦、九弦者各二。”[4]由此可以看出，元朝的统治者对礼乐的重视，这里也包括对乐器制作的重视。

又见“宪宗二年三月五日，命东平万户严忠济立局，制冠冕、法服、钟磬、笋虡、仪物肄习。”[5]“中统元年春正月，命宣抚廉希宪等，召太常礼乐人至燕京。夏六月，

[1]（元）脱脱：《金史》卷三十三《礼志六》，北京:中华书局 1975 版，881 页。
[2]《金史》卷三十三《礼志六》， 882-883 页。
[3]《金史》卷三十三《礼志六》， 883 页。
[4]（明）宋濂：《元史》卷六十八《礼乐志二》，北京:中华书局 1976 版，第 1691 页。
[5]《元史》卷六十八《礼乐志二》，第 1692 页。

命许唐臣等制乐器、公服、法服，秋七月七日，工毕。十一日，用新制雅乐，享祖宗于中书省。”[1]“至元元年冬十有一月，括金乐器散在寺观民家者。先是，括到燕京钟、磬等器，凡三百九十有九事，下翟刚辨验给价。至是，大兴府又以所括钟、磬乐器十事来进。太常因言：‘亡金散失乐器，若止于燕京拘括，似为未尽，合于各路各观民家括之，庶省铸造。’”[2]“选审听音律大乐正赵荣祖及识辨磬材石工牛全，诣泗州采之得磬璞九十，制编磬二百三十。”[3]“十年，命江浙行省制造宣圣庙乐器，以宋旧乐工施德仲审较应律，运至京师。”[4]由此可见，元朝在制作乐器方面投入了大量的人力和物力，这对音乐艺术的发展来讲，具有重要的作用。

第四节　考古文物中的北曲伴奏乐器

一、壁画中的北曲伴奏乐器

金元时期壁画是研究北曲伴奏乐器的一种重要载体，但研究壁画中的北曲乐器存在以下几个问题，一是部分金元时期壁画中的伎乐图并不一定表现的是北曲，如在赤峰元宝山墓葬的墓门东侧发现了礼乐仪仗图，壁画画在东、西两面墙上，东面三人，从人物形象来看，三人均为乐师，三位乐师所使用的乐器分别为杖、横笛和鼓。西侧对应也图绘三人，头部损坏不清，第一位艺人手执杖；第二位艺人，身穿圆领窄袖长袍，腰间系鼓，右手执鼓槌，作敲击状；第三位艺人，身穿圆领窄袖长袍，束腰为玉带，脚部穿靴，双手击拍板，作击打状。[5]又如在洛阳伊川元墓墓室西壁发现伎乐艺人形象，其中男性艺人四人，头部均戴黑色幞头。从左往右以次为：第一位艺人身穿圆领窄袖长袍，左手执琵琶，右手按弦作弹拨状；第二位艺人，圆脸，长须短髭，身作圆领窄袖袍，束腰为红色，双手执笙，作吹奏状。第三位艺人身着圆领窄袖长袍，为红色，腰间束带，双手拿一横笛，扭头作吹奏状；第四位艺人，漫勒不清，仅存局部，腰间系有一面扁圆鼓，鼓面为黄色。[6]但我们并不能确定上述壁画的表演内容是北曲。第二个问题是部分壁画由于年代久远，墙面损毁严重，即便确定是杂剧或散曲演出图，壁画中所蕴含的乐器信息也极为有限。如山西平定西关村金代墓葬中的杂剧

[1]（明）宋濂：《元史》卷六十八《礼乐志二》，北京:中华书局 1976 版，第 1692 页。
[2]《元史》卷六十八《礼乐志二》，第 1694 页。
[3]《元史》卷六十八《礼乐志二》，第 1696 页。
[4]《元史》卷六十八《礼乐志二》，第 1697 页。
[5]项春松：《内蒙古赤峰市元宝山元代壁画墓》，《文物》1983 年第 4 期，第 43 页。
[6]吕劲松：《洛阳伊川元墓发掘简报》，《文物》1993 年第 5 期，第 43 页。

壁画，该墓室“平面呈八角形，8 壁均绘有壁画，保存完好。南壁绘杂剧图，画面共 5 人，其中 4 人化妆演出，1 人在旁伴奏。左起第一人头裹白巾，扎带前翘，着白色圆领窄袖长袍，右手执竿，左手前指，作呵斥状；第二人在圆胖的光头上勒一条黑色额带，两侧翘起带花头，上唇蓄两撇浓黑胡须，右手握棒褪，左手伸食指作戏耍状；第三人微躬抱拳行礼，面目狠琐，眉眼间画竖黑线，嘴唇四周涂抹黑圈，头扎素巾，着青色窄袖长袍；第四人立于画面正中，面相庄重，头戴黑色蹼头，着红色宽袖长袍，抱筋胸前；右侧第一人戴黑色丫髻角幢头，着圆领窄袖长袍，神情专注，持褪立于鼓后。”[1]该杂剧壁画中伴奏乐器仅有鼓，所蕴含的信息极为有限。又如山西屯留宋村金代壁画墓的南壁墓门上方绘制的杂剧人物图。左侧画面绘制有 6 人，均为男性，6 位演员都作表演状，其中第四位头扎双髻，面部表情滑稽，身穿圆领长袍，手持拍板，作表演状。[2]该壁画中伴奏乐器仅拍板一种。此外像济南千佛山元代墓的壁画伎乐图，从图像上来看，画面上有六个女子构成一个伎乐队。六人身着长裙，每位伎乐人物手中执乐器作演奏状，北面的女子怀抱马头弯柄琵琶，靠其旁边的女伎乐双手执拍板，南边的女伎乐艺人双手弹奏箜篌，其余的伎乐艺人由于墙面损毁，看不清手持乐器。[3]该壁画即无法确定其演奏内容为北曲，壁画又因墙面损毁无法看清手持乐器。

因此，本文选取了保存较为完好，具有代表性的山西洪洞广胜寺壁画、韩城盘乐村北宋杂剧壁画和运城西里庄元代壁画进行研究，一则三幅壁画保存较为完好，二则其中的伴奏乐器较为丰富，能为我们完整展现宋金时期杂剧伴奏乐器的概况。另外选取宋代杂剧壁画是因为宋杂剧对元杂剧的影响很深，在伴奏乐器方面也有渊源关系。

1. 山西洪洞广胜寺壁画中的北曲伴奏乐器

壁画中保留北曲伴奏乐器的有山西洪洞广胜寺水神庙大殿内的“大行散乐忠都秀在此作场”最为著名（图片 1-1）。壁画采用我国传统绘制方法，以黄土、细砂、棉绒以及泥抹面，可长期保存。壁画上端为彩绘东壁题记，下部则有一散乐班在舞台上进行演出。台上挂有横披，下为砖地面，说明当时杂剧已开始使用舞台了。壁画正面帷慢上有两幅图，右为黑色蛟龙，张牙舞爪，狰狞怒视，以苍松云气为背景；左为一勇士举剑斩龙，背景有参天古柏，绘工极精。壁画上登场人物共十一人，分前后两排，前排身着戏服，后排身着元代常服，男子七人，女子四人，从他们的年龄、身分、服饰、脸谱、装

[1]马金花：《山西金代壁画墓初步研究》，《文物春秋》2002 年第 5 期，第 12 页。
[2]王进先：《山西屯留宋村金代墓》，《文物》2003 年第 3 期，第 51 页。
[3]房道国：《济南千佛山元代壁画墓》，《华夏考古》2015 年第 4 期，第 16 页。

扮来看，当时已有生、旦、净、末、丑等不同脚色。壁画上俑乐器伴奏者三人，两男一女，有笛、鼓、拍板三种乐器。其中皮鼓较大，位于后排上场门侧，笛子居中，拍板在中间略右的位置。在元代杂剧中，皮鼓的作用主要体现在两个方面，一是作为开场时的乐器，如《张协状元》第一出曲文中就明确有鼓点伴奏，末泥开始登场，“似恁唱说诸宫调，何如把此话文敷演。后行脚色，力齐鼓儿，饶个撺掇，末泥色饶个踏场。”[1]第二个作用是在表演过程中作为节奏控制的乐器，特别是表现战场铁骑等铿锵有力的武曲中必然少不了皮鼓的伴奏。拍板是元代杂剧中常用的伴奏乐器，据陈旸《乐书》记载：“拍板长阔如手掌，大者九板，小者六板，以韦编之。胡部以为乐节，盖所以代抃也，唐人或用之为乐句。明皇尝令黄幡绰撰谱，幡绰乃画一耳进之，明皇问其故，对曰：‘但能聪听则无失节奏，可善讽谏矣’。圣朝教坊所用六板，长寸，上锐薄而下圆厚，以檀若桑木为之，岂亦柷敔之变体欤。”[2]可见，唐代的拍板有九板、六板，从广胜寺壁画来看，应是六板。其材料应是木板，以绳联之，正如宋濂在《元史》卷七十一“宴乐之器”中记载：“制以木为板，以绳联之。”[3]北曲中拍板使用频繁。如在散曲中，拍板就是使用频次最高的乐器，孙玄龄先生曾对散曲的伴奏乐器进行过统计，“从《全元散曲》中有关歌舞演唱的描写中可看出所用的伴奏乐器有以下七种：板、筝、琵琶、箫、笛子、笙、瑟。七种乐器在所有的描写中出现的次数是不同的，次数如下板十六次、筝十四次、琵琶六次、箫五次、笛五次、笙三次、瑟一次。”[4]可见，散曲中拍板的使用次数是最多的，散曲多为茶余饭后的小型娱乐，因此所用乐器要求简便易携带，拍板正符合散曲的要求。笛是北杂剧的重要伴奏乐器，这在杂剧曲文中已有反映。孔文卿的《东窗事犯》第二折楔子中有“等牧童吹笛科”，“【仙吕】【赏花时】这六爻内特将祸福看，指引迷人八卦间。（等牧童吹笛科。）（正末做听住。唱：）子听的笛声韵悠残。这其间天昏日晚，直引鬼门关。”[5]这里牧童吹笛之后，正末的唱词中有“子听的笛声韵悠残”，可见，这里的伴奏笛声甚至与剧情紧密关联。

北杂剧常以鼓、板、笛共同伴奏，无名氏杂剧《蓝采和》第四折就是明证：“【川拨掉】你待着我做杂剧，扮兴亡，贪是非，待着我擂鼓吹笛打拍收拾。”[6]笛、鼓、拍板作为杂剧的伴奏乐器并非始于元代，在宋代，这三种乐器已常共同伴奏，《武林旧事》

[1]钱南扬校注：《张协状元》，《永乐大典戏文三种校注》，北京：中华书局1979版，第17页。
[2]（宋）陈旸：《乐书》卷一百三十二《乐图论》，清文渊阁四库全书本。
[3]（明）宋濂：《元史》卷七十一《礼乐志五》，北京：中华书局1976版，第1773页。
[4]孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社1988版，第131页。
[5]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种下》，北京：中华书局1980版，第546页。
[6]隋树森：《元曲选外编》，北京：中华书局1959版，第979页。

载："衙前一火，鼓儿尹师聪，拍张顺，笛张胜、张师孟。"[1]在《事林广记》中也有对鼓、板、笛合奏的描写："鼓板清音按乐星，那堪打拍更精神。三条犀架垂丝络，两只仙仗击月轮。笛韵浑如丹凤叫，板声有若静鞭鸣。几回月下吹新曲，引得嫦娥侧耳听。"[2]可见，元代杂剧的伴奏乐器与宋代的"衙前一火"有继承关系。杂剧中的伴奏乐器虽仅有鼓、板、笛三种，却能以此表现丰富的情绪和跌宕的情节，元代杂剧家武汉臣的《散家财天赐老生儿》第三折："【寨儿令】是谁家些贤妇女，孝儿郎？准备的整齐拖拽着慌，糖饼儿香，酸馅儿光，村酒透瓶香。动鼓板的非常，做杂剧的委实长，妆倬歌呆木大，长打手浪猪娘。这一场，更强似赛牛王。"[3]可见，杂剧仅以鼓板就极好的表现了人物慌张、忙乱的情绪。

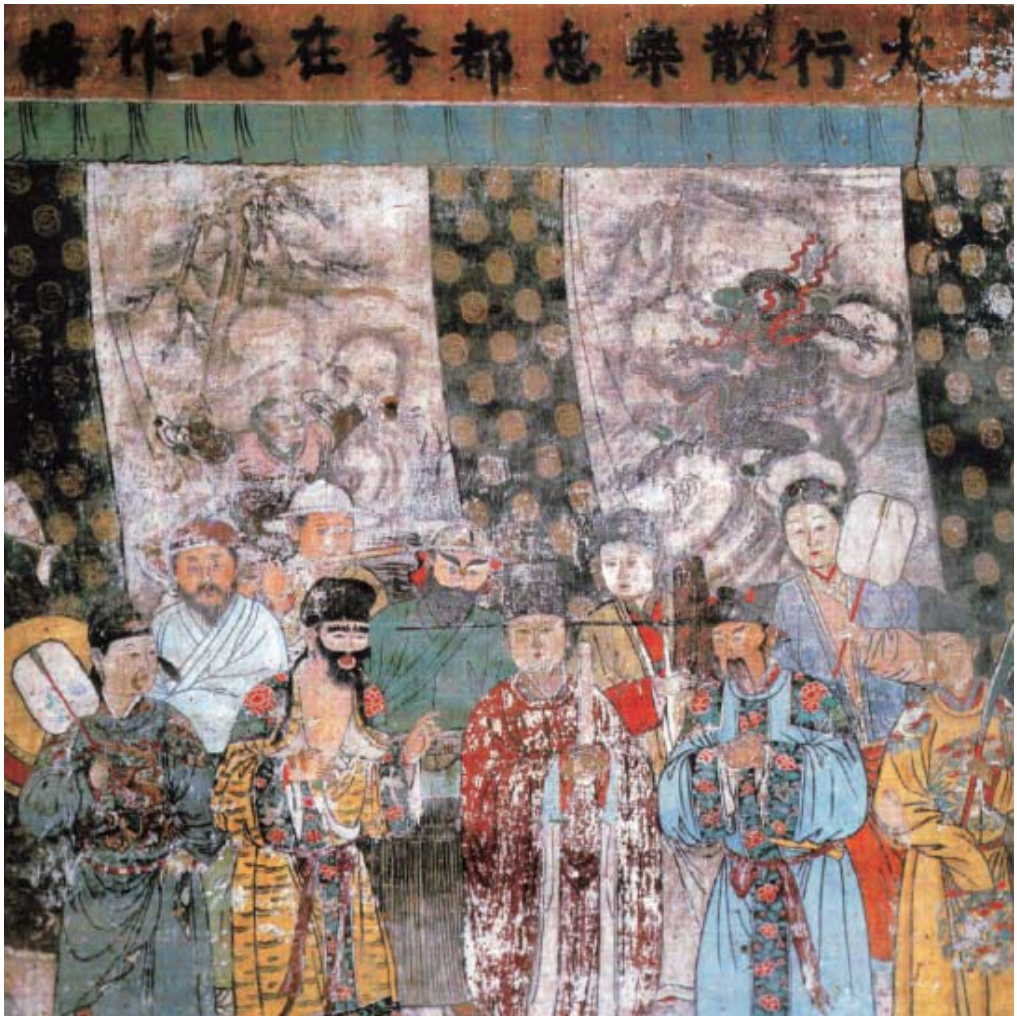

图 1-1 山西洪洞广胜寺元代杂剧壁画

[1]（宋）周密：《武林旧事》，北京：中华书局 2007 版，第 118 页。
[2]（宋）陈元靓：《事林广记》卷七《驻云主张》，南京：江苏人民出版社 2011 版，第 200 页。
[3]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局 1980 版，第 258 页。

2.韩城盘乐村北宋杂剧壁画中的伴奏乐器

陕西韩城盘乐村编号为 M218 北宋墓杂剧壁画也生动展现了宋代杂剧伴奏乐器的情形，墓室北、东、西三面布满壁画。其西壁绘“杂剧演出图”。“杂剧图共十七人。其中，乐伎十二人，杂剧色五人。画面南端有乐伎十人：筚篥色六、杖鼓色二、大鼓色一、拍板色一。画面北端有女乐伎二人，为笙色。画面中间五人为杂剧色。”[1]关于该壁画的用乐问题，延保全先生已作了精辟的分析，“所用乐器有觱篥六、杖鼓二、笙二、大鼓一、拍板一。除了笙之外，其他乐器为宋杂剧乐队伴奏的常设乐器，其中不见了琵琶、筝等弦乐器，表明宋杂剧在逐渐脱离宫廷大型宴乐而在民间独立演出的过程中，其舞乐的特征在逐渐削弱，其故事表演的戏剧特质在逐步强化。需要注意的是，在以往的发现中，觱篥多数用一，偶尔用到三，但觱篥用到六的绝无仅有。这一定不是画匠的一时兴起或者随意发挥，而是对现实场景的真实描摹。”[2]另外延先生认为，受宋宫廷大乐的影响，民间杂剧中也大量使用觱篥，“还有更为重要的一点，就是在宋杂剧的演出中，照例要‘吹’‘断送’，既要‘吹’，用什么‘吹’？毫无疑问，觱篥和笙就是其非常重要的吹奏乐器。至于为什么没有横笛，待考。”[3]笔者认为在该壁画中为何没有横笛，一是因为其中的吹奏乐器已有觱篥和笙，且觱篥演奏者达到六人，已满足“吹”的需求；其二在宋杂剧中，鼓、笛、板常共同使用，横笛音色较轻，一般在小型的杂剧演出中出现较多，如山西蒲县河西村娲皇庙宋代杂剧石雕香台，除五人脚色外，其中笛色仅有一人；其三，横笛一般表现哀怨的情绪，这在元散曲中表现的尤为突出，如张可久的【双调】《清江引·独酌》：“玉笛一声天地愁，便觉梅花瘦。寒流清浅时，明月黄昏后，独醉一樽桑落酒。”[4]王元鼎的【大石调】《雁传书》：“【明妃曲】愁闻，是谁家风前笛韵？梅花吹落江城。难禁，吹出了断肠声，到惹得月愁人病。鹃啼春思月中魂，花迷蝶梦窗前影。恹恹病，这相思能终得几个黄昏。”[5]横笛曲极易营造相思情愁的意境。这种意境与该壁画中所表现的杂剧主题不甚相符，因此在该壁画中没有出现横笛。

除宋金杂剧壁画中的伴奏乐器外，宋元散乐壁画中也出现了伴奏乐器。如北宋安阳天禧镇散乐壁画中乐伎持乐器的形象，其中一人前立，双手互握于胸前而伸其左手拇指，其后三人，皆头戴东坡巾，身穿圆领长衫，腰束带，足穿步履或者长筒靴；中前一人击

[1]延保全：《宋杂剧演出的文物新证——陕西韩城北宋墓杂剧壁画考论》，《文艺研究》2009 年 11 期，第 89 页。
[2]《宋杂剧演出的文物新证——陕西韩城北宋墓杂剧壁画考论》，第 93 页。
[3]《宋杂剧演出的文物新证——陕西韩城北宋墓杂剧壁画考论》，第 94 页。
[4]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 838 页。
[5]隋树森：《全元散曲》，第 691 页。

腰鼓，右一人拍板，左一人吹筚篥。[1]河南伊川元东村的元代散乐壁画，散乐杂剧绘制于墓室东西两壁，分别绘有四男二女，在东壁第 1 到第 4 人均为男性，眉清目秀，面部丰满圆润。均戴黑色幞头，着红色圆领窄袖袍服，腰系带于前打结下垂，足穿黑靴微露。其中第三人手持枣红色拍板作拍打状，拍板为两块长方木板，用绳穿系板上端，呈八字状。[2]宋金散乐壁画中的伴奏乐器主要有鼓、拍板、筚篥等，这与文献记载的情况相符。

图 1-2 陕西韩城盘乐村北宋杂剧壁画

3.运城西里庄元代壁画中的伴奏乐器

山西运城西里庄元代壁画墓西壁上面绘有一组杂剧艺人（图 1-3），一人头戴黑色幞头，身穿橙红色圆领窄袖长袍，束红色腰带。双手于胸前持戏折展开，戏折右首书“风雪奇”三字，其身后有一男童。第二人戴黑色头巾，身穿红色圆领镶黑边窄袖长袍，束白色腰带，足穿黑色靴。右手持一小扇举在胸前，左手放置在腹部。第三人头戴黑色幞头，身穿红色圆领宽袖长袍，束红色腰带，穿黑色鞋。头略偏左，双手持笏板放置于胸前。第四人头顶梳勃绞辫，额头扎红带，从左边额至颊斜抹有一墨道，蓄有八字胡，身穿白地黑方格纹长袍，束红色腰带，袒胸露腹，身刺两条龙纹，肚脐处有一火焰纹饰，脚穿黄色鞋。右视并手指向左起第三人，左手背于身后。最右为女性，头梳双髻，身穿黄色圆领窄袖长袍，束红色腰带，系之红裙。右手持黄色卷状物。

东壁则为乐师伴奏图（图 1-4），第一人为男童。头梳勃绞辫，手腕戴镯，上身赤膊，围白色短裙，束红色腰带，脚穿圆口鞋。右手持一物扛于右肩。第二人头戴黑色巾，蓄须，身穿红色圆领长袍，束黄色腰带，穿黄色长裤，脚穿黑色靴。左手甩袖，右手举

[1]周到：《安阳天禧镇宋散乐图跋》，《中原文物》1984 年第 1 期，第 41 页。
[2]洛阳市第二文物工作队：《洛阳伊川元墓发掘简报》，《文物》1993 年第 5 期，第 43 页。

一短竿。第三人为女子。画上仅见其背面，束蝶形发髻，梳两根长辫，上穿窄袖衣，外罩橙黄色半袖衫，下穿红色裙。胸前抱有琵琶，带挂于右肩，左手按弦，右手在弹拨。第四人戴黑色幞头，身穿红色圆领窄袖长袍，束黄色腰带，脚穿黑色靴。身双手握横笛作吹奏状。第五人戴黑色幞头，蓄胡，上穿黄色圆领窄袖长袍，束红色腰带，脚穿黑色靴。胸前挂一圆形鼓，双手持作敲击状。第六人为女子。束蝶形发髻，身穿红色窄袖衣，外罩黄色半袖衫，下穿红色裙，双手持拍板置于胸前。

这组壁画对于元杂剧伴奏乐器研究具有重要价值。墓葬杂剧壁画中出现了琵琶的伴奏乐器，从考古实物证明了北曲乐器中有琵琶。另从该墓出土铜钱——至大通宝来看（至大通宝铸造于元武宗三年，即 1310 年），该墓属元代晚期。说明琵琶是元杂剧后期加入的伴奏乐器。该墓壁画还包括其他伴奏乐器鼓、板、笛，这与洪洞广胜寺壁画中的伴奏乐器相同。另外该墓西壁壁画中左起第一人手持折子向观众展示，有“副末开场”之意，这在其他元代壁画中未曾出现。而折子上的《风雪奇》剧名，也未见传世文献，可补今日元杂剧剧目。另外值得注意的是，杂剧乐队中执拍板者为女性，这与洪洞广胜寺执拍板者也为女性，可以说明元杂剧拍板色乐师以女性为主，这与宋代盘乐村杂剧壁画中的男性拍板色有了明显不同，另外《武林旧事》中所载的有人名的拍板色，皆为男性。这说明从宋至元，拍板乐师的性别角色有了明显变化。其原因可能和元代散曲繁荣，其常用伴奏乐器为拍板，而演奏者多为女性有一定关联。

图 1-3 山西运城西里庄元墓壁画——西壁

图 1-4 山西运城西里庄元墓壁画——东壁

二、砖雕中的北曲伴奏乐器

砖雕是古代墓葬中常见的一种建筑材料，主要盛行于秦汉时期。金元时期的部分杂剧砖雕中有伴奏乐器，据统计金元时期具有砖雕的墓葬有 100 多座，其中有 10 座砖雕墓葬中发现了乐器。不过在所发现的砖雕乐器中，大部分不能确定为北曲乐器。如山西闻喜县金代砖雕、壁画墓，其 1 号墓东壁、北壁、南壁、西壁、窗下与灯擎左右、两椅子后面都有相关的戏曲人物砖雕。砖雕中的艺人手持或者演奏的乐器分别为执手鼓一人、吹排箫一人、弹筝一人、击磬一人、伎乐二人、吹笙一人、筚篥一人、对舞二人。在 2 号墓北壁上有通间雕图案花边。窗下伎乐二人、筚篥一人、横笛一人。东壁格子门四扇、在四扇格子门上雕刻有乐伎一人、弹筝一人、吹笙一人、舞蹈一人、弹琵琶一人。中间两扇门雕饰乐伎两人。[1]但这些持有乐器的砖雕并不能确定其在进行北曲表演。另外荥阳杜常村金代砖雕墓[2]、山西襄汾侯村金代纪年砖雕墓[3]也属于这种情况。

而义马市金代砖雕墓伎乐砖雕，从人物形态、造型来看，可以确定其为金代杂剧的主要脚色，其西壁人物从左至右分别为头戴无脚幞头、身穿圆领窄袖袍、腰间束带，左手上扬、右手执笏，应为末泥角色。头戴直脚幞头、身披斗篷、下腰用小布遮挡、嬉皮笑脸、表情滑稽，为副净角色。头上戴浑裹，身作圆领窄袖长袍，腰间束带，脚上作靴，姿态滑稽，左手执扇，右手掩口，作嬉笑状，应为副净角色。头戴无脚幞头，身穿圆领窄袖长袍，脚上着靴，面部表情呆板、双手紧握大板，为官吏打扮，为副末

[1]杨富斗：《山西闻喜县金代砖雕壁画墓》,《文物》1986 年第 12 期，第 38 页。
[2]郑州市文物考古研究所：《荥阳杜常村金代砖雕墓》,《中原文物》2000 年第 6 期，第 28-29 页。
[3]李慧：《山西襄汾侯村金代纪年砖雕墓》,《文物》2008 年第 9 期，第 36-40 页。

角色。[1]可见，该砖雕反映的金代杂剧以表演故事情节为主，其伴奏乐器仅拍板一副，且由副末手执，并无专门的拍板色。

河南修武大位出土的金代杂剧砖雕墓西北壁有四个乐俑砖雕，从左到右分别为吹笛童子、拍板童子、伞舞童子、拍鼓童子、吹笛童子，高圆发髻，上身赤裸，下穿短裤、腰间束带、足穿靴子。双手紧握横笛，作吹笛状。拍板童子，头挽双髻，宽袖长衣，下着短裤，脚穿马靴。双手执拍板，面部带微笑，扮鬼脸作舞蹈状。伞舞童子，头扎总角，面部丰腴，上穿短袖开襟，下穿短裤。左手拿伞柄，左肩紧靠伞柄，一腿向前，一腿往后跷起，全身作跳跃状。拍鼓童子，头上挽双髻，上身着开襟小褂，下身作短裤，脚上穿有靴子。左肩挎鼓，右手拍击，一腿向前，一腿后翘。[2]可见，笛、鼓、拍板是金代杂剧的标准配置。与其他杂剧砖雕不同的是，该墓还出土了伞舞童子，这说明其表演歌舞相和。

元代杂剧砖雕较为典型是河南焦作西冯村出土了戏乐砖雕俑，其中包括击鼓俑、打节板俑、吹笛俑、吹口哨俑、说唱俑等，这些俑为我们揭示了元代杂剧、散曲艺人的穿着服饰的风貌。从砖雕俑的形态来看，俑的姿态多样，吹笛俑（图 1-5），通身高 35 厘米，髡发，身穿短袖衫，着短裙，足穿软靴，双手紧握横笛，歪头吹笛状。击鼓俑（图 1-6），头扎双髻，浓眉大眼，口微张，半身裸露，左肩斜批彩巾，下身穿花边短裙，腰部系彩带自然下垂。吹排箫俑（图 1-7），头上髡发，梳长辫，身穿窄袖上衣，下着宽松短裤，脚穿长靴，束腰，直立，双手持排箫作吹奏状。弹三弦俑（图 1-8），此俑绾发，高鼻梁，国字脸，大耳，两眼面向前方，身穿方领窄袖、上下一体的长袍，束腰，脚穿短靴，人物面部表情冷静，单腿盘坐，手中持三弦，左手按弦，右手弹拨，三弦杆部脱落。拍板俑（图 1-9），头部髡发，面部椭圆，高鼻梁，双眼外突，颈部带有项圈，身穿窄袖长袍，衣服边沿有花边，腰束带，脚穿靴，双手执板于胸前，两脚作行走状，边击打拍板。[3]该砖雕俑在服饰与发型上都保留了浓重的北方草原民族的特点，俑大多额顶髡发，发辫盘于脑后或盘成发髻，这是典型的蒙古风俗。他们身穿窄袖右衽袍服，或短或长，领口或方或圆；部分俑则穿短衫短裙及开襟小褂。此类着装与中原地区的服饰有明显的不同，具有鲜明的蒙古族特征，同时保留了唐宋遗风，体现出元代蒙汉文化融合的特点。

[1]三门峡市文物工作队：《义马市金代砖雕墓发掘简报》，《华夏考古》1993 年第 4 期，第 88-89 页。
[2]焦作市文物工作队：《河南修武大位金代杂剧砖雕墓》，《文物》1995 年第 2 期，第 57-58 页。
[3]王敏英：《河南焦作元代散乐杂剧砖雕》，《中原文物》2012 年第 2 期，第 99-103 页。

图 1-5 吹笛砖雕

图 1-6 击腰鼓砖雕

图 1-7 吹排箫砖雕

图 1-8 弹三弦砖雕

图 1-9 拍板砖雕

通过宋金元时期与北曲乐器相关的壁画与砖雕的梳理，可以得出这样的结论：宋元北曲壁画、砖雕展现了北杂剧的实物样态，其伴奏乐器种类与史料记载相吻合。从壁画、砖雕等考古实物中，我们对乐器形态也有直观了解，如元代拍板，通过河南焦作西冯村出土了戏乐砖雕俑可以了解到是六板，另外鼓的大小形制，壁画和砖雕都有较为清晰的展现。此外，通过壁画和砖雕，我们对于乐师的装扮也有了直观的了解，壁画中的乐师身着元代常服，砖雕中的戏俑则髡发，具有鲜明的少数民族特色。不过略显遗憾的是，考古出土的与北曲相关的资料仍较为零散，难以通过考古资料对北曲乐器的发展演变进行论证。

第二章　北曲伴奏中的击节乐器

击节乐器是是一种以打、摇动、摩擦等方式产生音响的乐器种类。在中国传统乐器中，击节乐器也是非常古老的乐器种类，其在乐器表演中得到运用，可以增添了整个演奏的氛围。击节乐器从音高上大体可以分为两个类别：一是有固定音高的击节乐器，诸如编钟、锣等，二是无固定音高的击节乐器，诸如鼓、拍板等。由于音高的不同，在乐曲的伴奏中不同的击节乐器所起到的作用不尽相同。锣、鼓、拍板等是音效强烈、节奏鲜明的乐器，京剧中锣鼓一响，戏就要开演。锣鼓不响，戏就开不了。同样锣、鼓、拍板在杂剧、散曲中也有大量运用，它可以增强表演的节奏感和准确性，有助于展现人物情绪，加强戏剧冲突，同时烘托舞台气氛。在金元时期的北曲中，击节乐器常被运用到其中。下面对几种常见的北曲伴奏中的击节乐器进行探讨。

第一节　锣

一、锣的文献考证

在春秋战国时期，中国西南地区的百濮人和江南地区的百越人就开始使用锣。锣是西南地区少数民族最早使用的乐器之一。据考证，云南地区是中国铜鼓的发祥地，在晋宁石寨山出土的半球形隆起的鼓面，和现今的锣极为相似，这是当今发现最早的锣。该锣的锣面上有舞蹈图，边沿有铜环。在广西宁明花山岩画中，保存着较为丰富的关于锣的资料图像。《旧唐书》载："铜拔，亦谓之铜盘，出西戎及南蛮。其圆数寸，隐起若浮漚，贯之以韦皮，相击以和乐也。南蛮国大者圆数尺。或谓南齐穆士素所造，非也。"[1]文中所讲的"铜盘"就是指锣，这也是锣见之于最早的文献记载。

两宋时期，锣已经成为中原地区使用较为频繁的一种乐器。《宋史》载："雍熙元年，黔南言溪峒夷獠疾病，击铜鼓、沙锣以祀神鬼，诏释其铜禁。"[2]北宋陈旸《乐书》载："自宣武以后，始好胡音，洎于迁都，屈茨（龟兹）琵琶、五弦、箜篌、胡笳、胡鼓、铜钹、打沙锣，其声大抵初颇纾缓，而转躁急。盖其音源出西域，被之土木，故感其声者，莫不奢淫躁竞，举止佻轻，或踊或跃，乍动乍息，蹻脚弹拍摇乔脚弹指，撼头

[1]（五代）刘昫：《旧唐书》卷二十九《音乐志二》，北京：中华书局 1975 版，第 1078 页。
[2]（元）脱脱：《宋史》卷四百九十三《蛮夷一》，北京：中华书局 1977 版，第 14174 页。

弄目，情发于中而不能自止……”[1]文中“沙锣”显然是西域传来的乐器，而不是中原地区或者西南地区所有的乐器。也有学者认为：“将敲击的一种小锣称作打沙锣。到了宋代，锣在民间音乐形式‘板鼓’中被应用。”[2]在山西新绛南范庄金墓伎乐砖雕上描绘的有打锣艺人的形象。该墓出土砖雕共计 33 块，位于墓室南壁，分为上、下两层，上层为二十四孝，下层为伎乐图。从左到右，前二人为女子装束，挽发髻，头戴花饰，一人双手举花瓶，一人手捧着果盘。在其身后为乐舞队，所用乐器有腰鼓、拍板、舞伎、筚篥、横笛和大鼓。从乐伎的身份来看，皆为男性。在西壁的格子门上，有乐舞砖雕 9 幅，乐舞者为儿童打扮，有敲锣、打腰鼓、击锣、打手鼓和舞蹈等。有学者认为，从该砖雕作品中内容可以看出，为当时民间社火表演的写照。[3]陈旸《乐书》的也有宋代锣图（图 2-1），可为参考。在元代，锣已成为祭祀、赛神活动时必备的伴奏乐器。《元史》载：“诸军官鸠财聚众，张设仪卫，鸣锣击鼓，迎赛神社，以为民倡者，笞五十七，其副二十七，并记过。”[4]该史料虽然是禁止聚众的法令，但也反映出元代赛神社活动时有鸣锣的情景。又见《元史·礼乐制》中载：“云璈，制以铜，为小锣十三，同一木架，下有长柄，左手持，而右手以小槌击之。”[5]这里所述的“云璈”实则为“小锣”。

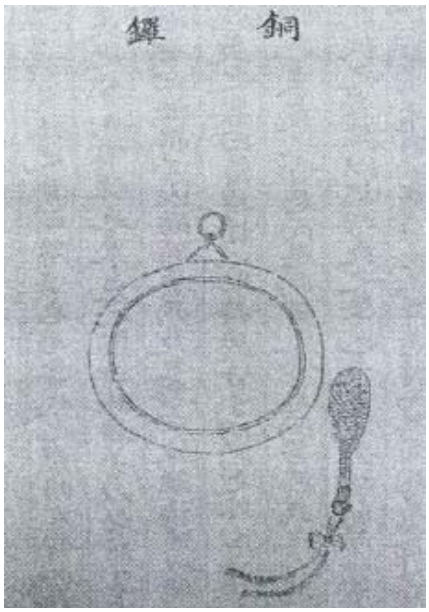

图 2-1 陈旸《乐书》中的铜锣

[1]（宋）陈旸：《乐书》卷一百三十二《乐图论》，清文渊阁四库全书本。
[2]周和明：《中国民族乐器考》，沈阳：辽宁民族出版社 2013 版，第 327 页。
[3]杨富斗：《山西新绛南范庄、吴岭庄宋元墓发掘简报》，《文物》1983 年 1 期，第 72 页。
[4]（明）宋濂：《元史》卷一百○五《刑法志四》，北京：中华书局 1976 年，第 2684 页。
[5]《元史》卷七十一《礼乐志五》，第 1772 页。

二、宋代百戏、勾栏平话中的锣

宋代的百戏中，锣是重要的道具和伴奏乐器，《东京梦华录》“驾登宝津楼诸军呈百戏”条中载：“有假面披发，口吐狼牙烟火，如鬼神状者上场，着青帖金花短后之衣，帖金皂裤，跣足，携大铜锣，随身步舞而进退，谓之‘抱锣’”[1]。“傍一人以小锣相招和舞步，谓之‘舞判’。继有二三瘦瘠，以粉涂身，金睛白面，如髑髅状，系锦绣围肚看带，手执软仗，各作魁谐趋跄。举止若排戏，谓之‘哑杂剧’。”[2]“有一击小铜锣，引百余人，或巾裹，或双髻，各着杂色半臂，围肚看带，以黄白粉涂其面，谓之‘抹跄’。各执木棹刀一口，成行列，击锣者指呼，各拜舞起居毕，喝喊变阵子数次，成‘一’字阵，两两出阵格斗，作夺刀擊刺之态百端讫，一人弃刀在地，就地掷身，背着地有声，谓之‘扳落’。”[3] 从宋百戏中锣的种类来看，既有大铜锣，又有小铜锣，铜锣的功能既有作为道具的抱锣，也有作为指引作用的击锣。可见，锣在宋百戏中的作用已举足轻重。除百戏外，宋代重大礼仪中，也有锣的使用。《东京梦华录》“大礼预教车象”条载：“象七头，前列朱旗数十面，铜锣鼙鼓十数面。先击锣二下，鼓急应三下。”[4]在这里，锣鼓的配合是先击锣二下，再击鼓三下。此外腊月贫者“打夜胡”也会用到锣鼓，“自入此月，即有贫者三数人为一火，装妇人神鬼，敲锣击鼓，巡门乞钱，俗呼为‘打夜胡’，亦驱祟之道也。”[5]

宋代锣已成为瓦舍、勾栏中伎乐表演的伴奏乐器，《都城纪胜》中“瓦舍众伎”条载:“又有拍番鼓子、敲水盏锣板、和鼓儿，皆是也。”[6]而据《武林旧事》中“酒楼”条载：“又有吹箫、弹阮、息气、锣板、歌唱、散耍等人，谓之赶趁。”[7]在酒楼卖唱的赶趁人也使用锣作为伴奏乐器。在《水浒传》第一百一十回中写到燕青与李逵在东京瓦子里听《三国志》平话，其中有这样的描述：“来到瓦子前，听到勾栏内锣响，李逵定要入去，燕青只得和他挨在人丛里，听得上面说平话，正说《三国志》，说到关云长刮骨疗毒。”[8]“听到勾栏内锣响”说明宋代勾栏里说平话也是有锣伴奏的。而最早的南戏《张协状元》中也已使用锣作为伴奏。其中“厮锣响，贤门雅静，仔细说教听”，说明锣提醒观众需安静，锣声成为戏剧开场的标志。

[1]（宋）孟元老：《东京梦华录》，郑州：中州古籍出版社 2010 版，第 133 页。
[2]《东京梦华录》，第 133 页。
[3]《东京梦华录》，第 134 页。
[4]《东京梦华录》，第 176 页。
[5]《东京梦华录》，第 195 页。
[6]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版，第 96 页。
[7]（宋）周密：《武林旧事》，北京：中华书局 2007 版，第 160 页。
[8]（宋）施耐庵、罗贯中：《水浒传》，北京：人民文学出版社版 1975 版，第 1163 页。

三、北曲中的锣

元代杂剧中也有大量使用锣的情形，在杂剧《小张屠焚儿救母》第二折中就有“作戏敲锣”的说法，可见当时的锣已经成为杂剧的主要伴奏乐器。杜仁杰的《般涉调·耍孩儿·庄家不识勾栏》中载：“【五煞】要了二百钱放过咱，入得门上个木坡，见层层叠叠团囗栾坐。抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是人旋窝。见几个妇女向台儿上坐，不住的擂鼓筛锣，又不是迎神赛社。”[1]元杂剧《蓝采和》第四折中道：“那裹每人烟闹。是一火村路歧。料应在那公科地。持着些枪刀剑戟。锣板和鼓笛。更有那帐额牌旗。行院每是谁家。多管是无名器。”[2]可见锣、板是元杂剧的重要伴奏乐器。

在考古实物方面，杂剧壁画中并无锣，但在山西侯马 65H4M102 金墓中社火砖雕中出现了锣（图 2-2），该砖雕共有五人，左边者吹横笛，最右者与左二者敲锣，右二者持腰鼓。这与锣的性能有关，在社火表演的场合，需要音响强烈的乐器吸引观众，因此在该金墓社火砖雕中有两名童子负责敲锣。

图 2-2 山西侯马 65H4M102 金墓中的社火砖雕

锣的使用、组合形式、演奏手法、速度变化等无不服从于乐曲所表达的情绪的需要。锣因其节奏强、力度大，在激烈战斗场面的武戏中运用较广泛，特别是与敌军对垒的场景时，都有锣助阵。在杂剧《关张双赴西蜀梦》第三折中，就有“共敌军擂鼓鸣锣”，“【中吕】【粉蝶儿】运去时过，谁承望有这场丧身灾祸？忆当年铁马金戈：自桃园三

[1]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版，第 393 页。
[2]隋树森：《元曲选外编》，北京：中华书局 1959 版，第 979 页。

结义，把尊兄辅佐，共敌军擂鼓鸣锣，谁不怕俺弟兄三个！”[1]这出杂剧是通过回忆往昔兄弟情义，再与当下阴阳相隔的现实相对照，衬托人物的伤感悲痛之情，表达了复仇的迫切愿望。“共敌军擂鼓鸣锣”正是表现兄弟共上战场“其利断金”的气概。而在杂剧《尉迟恭三夺槊》第二折中，“响当当的助战锣敲”，锣同样成为助战的乐器，“【梁州第七】这些时但做梦早和敌军对垒，才合眼早不刺刺地战马相交。则听的韵悠悠的耳畔吹寒角，一回价不鼕鼕的催军鼓擂，响当当的助战锣敲。稀撒撒地珠帘筛日，滴溜溜的绣幕翻风，只疑是古刺刺杂采旗摇。那的是急煎煎心痒难揉。往常则许咱遇水叠桥，除了咱逢山开道，嗨！如今央别人跨海征辽。壮怀怎消？近新来病体儿直然较。我自暗约，也枉了医疗。被这秋气重金疮越发作，好交我痛苦难消！”[2]同样类型的杂剧《诸葛亮博望烧屯》第二折中也有用“筛锣擂鼓”来展现军事对抗的激烈场景。“【四块玉】呼赵云，休停住。你与我贯甲披袍统征夫，快与我横枪跨马为前部。（张飞云了。）（正末云：）赵云！（唱：）你依吾将令听我差，休睬这个言那个语，我交你手里不要赢，则要输。（张飞云了。）（正末云：）不用你！叫刘封听吾将令。（唱：）【牧羊关】则要你鱼鳞般排军阵，雁行般摆队伍，依着我运计铺谋。则要你呐喊摇旗，则要你筛锣擂鼓。他若走向军垓里撞，他若赶向草坡里伏。直斗得逆子心头怕，常唬得贼儿胆底虚。”[3]又如李文蔚的杂剧《破苻坚蒋神灵应》第一折：“（慕容垂云)得令！则今日同梁成领兵五万。先取寿阳。走一遭去。大小三军，听吾将令！忙擂战鼓，急筛铜锣；战鼓响三军进步，铜锣鸣准备收兵。大将英雄实是奇、六韬三略尽皆知。军行禁约须当记，五十四斩尽依随。敢勇当先能挟将，扬威耀武敢夺旗。古来自有能征将，谁比我将军。”[4]可见锣由于其伴奏性能，特别适合于武戏的伴奏，锣的音响强烈，发音相对于其他乐器短促，让人感受到鲜明的节奏感。

在《诸宫调风月紫云庭》中也有使用锣、板等击打乐器伴奏，这在曲文中有了明显的体现。其第三折：“【石榴花】常记得玉鞭骄马宴鸣珂，长安市少年他，似那邻舟一听惜蹉跎。听一曲艳歌，细卷红罗。呵！我今日守空房也堕下千金货。（外末云。）（正旦唱：）却则是央及杀那象板银锣。况兼俺正厅儿虽是则些娘大，坐着俺那爱钞的劣虔婆！……【煞尾】此行折末山野村店上藏，竹篱茅舍里躲。能够得个桑榆景内安闲的过，

[1]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局 1980 版，第 13 页。
[2]《新校元刊杂剧三十种上》，第 273 页。
[3]《新校元刊杂剧三十种下》，第 737 页。
[4]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。

也强如锣板声中断送了我！”[1]第四折中：“（卜儿云了。）（老孤云了。）（乐探上云。）（正旦引梅香将衫子锣板上了）。唱：【双调】【新水令】当日个为多情一曲【满庭芳】，曾贬得苏东坡也趁波逐浪。何况这莺花燕市客，更逢着云雨楚山娘。我凭那想像高唐，怎强如俺满意宿鸳鸯。”[2]可见诸宫调的伴奏乐器有锣、板等乐器。锣、拍板等击节乐器的特点就是音响强烈，节奏鲜明，擅长于烘托场景，渲染气氛。

明代万历年间，安徽清溪人郑之珍在已有杂剧、变文及传说基础上创作出《新编目连救母劝善戏文》。这成为我国最古老的戏剧，被称为“戏祖”、“戏娘”、“戏剧活化石”。而在目连戏中，锣已成为主要的伴奏乐器，“其音乐主要为高腔，伴奏乐器有大鼓、大锣、小锣、云锣、大铙、小镲等。”[3]早期目连戏不用弦索，而以锣钹伴奏，用鼓击节，可见锣作为早期戏剧的主要伴奏乐器是一脉相承的。锣作为伴奏乐器，从宋元百戏、诸宫调、杂剧中已有明显的呈现，在长期艺术实践过程中，锣与鼓、板等击打乐器成为戏曲、舞蹈、说唱等不同类型艺术形式的主要伴奏乐器，在民间有“三分吹，七分打”的说法，这也正说明锣、鼓等伴奏乐器的重要性。锣、鼓、板等击打乐器无论在配合演员动作、唱腔方面，亦或是在渲染戏剧效果、表现剧中人物内心活动与情绪变化等方面，都发挥了充分的伴奏功能与作用。通过北曲曲文中锣史料的梳理，我们可以明确锣是北曲的重要伴奏乐器，特别是在杂剧武戏中，锣与鼓成为主要的伴奏乐器，二者通过组合，产生了丰富的复合音响效果。它们音响强烈、节奏感强，在烘托、表现、渲染主人公情绪方面，发挥着其他乐器所无法替代的作用与伴奏功能。

第二节 鼓

鼓是击节乐器中的重要的组成乐器之一。在远古时期，鼓是作为通天工具，主要用作祭祀目的。据《礼记·明堂位》中载“伊耆氏”，“土鼓，蕢桴，苇籥，伊耆氏之乐也。”[4]引文中的“土鼓”应为陶土制成，并且作为伊耆氏部落的乐器。在《太平御览》卷五八二引《帝王世纪》中载：“黄帝杀夔，以其皮为鼓，声闻五百。”[5]黄帝用夔皮来制作鼓，但这里的鼓主要作为战鼓出现。据《周礼·地官》中“鼓人”条载：“鼓人

[1]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局1980版，第344-347页。
[2]《新校元刊杂剧三十种上》，第353页。
[3]袁环：《徽州目连戏研究——以宗族戏班“马山班”为例》，《中国音乐》2012年2期，第53页。
[4]杨天宇：《礼记译注》，上海：上海古籍出版社2004版，第396页。
[5]李昉：《太平御览》，北京：中华书局1995版，第1544页。

掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。”[1]文中的“鼓人”应该是当时的乐官，其主要职责是把鼓用在不同的音乐情景中，即音乐、军旅、田役，每一种音乐都有着它独特的功能与属性。后来鼓人又对鼓乐器进行分类：雷鼓、灵鼓、路鼓、鼖鼓、鼛鼓、晋鼓，这些鼓分别用于不同的场景之中，雷鼓用于祭祀天神，灵鼓用于祭祀地神，路鼓用于祭祀宗庙，鼖鼓用于军事行动，鼛鼓用于兴起役事，在音乐演奏中经常击打晋鼓。可见，在周代鼓乐器已经被分成多个种类。秦汉是鼓乐发达的时期，在文献中能够发现多处关于鼓乐的记载。据刘昫《旧唐书》卷二十八载：“及始皇一统，傲视百王。钟鼓满于秦宫，无非郑、卫；歌舞陈于汉庙，并匪咸、韶。”[2]秦始皇在统一六国之后，设钟鼓乐在秦宫之中。司马迁《史记》卷八载：“公卿议曰：民间祠尚有鼓舞之乐，今郊祠而无乐岂称乎？”[3]由引文可以看出，在民间的祭祀祠堂中有鼓舞，鼓舞自当缺少不了鼓作为伴奏乐器。在卷一百四十记载有“桴鼓立军门”之言，说明汉代仍然把鼓乐器运用在军队之中。与此同时，汉代在宫廷中设置专门管理乐器的钟鼓官。在班固《汉书》中有“设钟鼓，备女乐车服嫁娶葬埋过制，吏民慕效，浸以成俗。”[4]可以看出，在汉代丧葬嫁娶中已普遍使用鼓乐。由此可见，上到宫廷下至民间都有鼓乐器参与。

魏晋南北朝时期，鼓乐器在当时作为一种常见的乐器，具有多种用途。《南齐书》卷七载：“高郭之内，设部伍羽仪，复有数部，皆奏鼓吹羌胡伎，鼓角横吹。”[5]引文中用到“鼓角”，鼓角原指军队中用来发号施令而制作的，但是这里把鼓角用于礼仪之中。魏晋南北朝时期对鼓的色彩也作了相应的规定，在《南齐书》卷五十七载：“其诸王军朱色鼓，公侯绿色鼓，伯子男黑色鼓，竝有鼙角，吹脣沸地。”[6]《梁书》卷五十八载：“其王着法服，加瓔珞，如佛像之饰。出则乘象，吹螺击鼓，罩吉贝伞。”[7]引文中的“击鼓”应该是在出行的礼仪之中。房玄龄《晋书》卷二十一载：“皇帝出，钟鼓作，百官皆拜伏。太常导皇帝升御坐，钟鼓止，百官起。”[8]显然钟鼓之乐在上朝礼制中得到使用。隋唐时期鼓乐器常常用于礼仪、军乐、娱乐生活之中。《隋书》卷八载：“众军将发，帝御临朔宫，亲授节度。每军，大将、亚将各一人。骑兵四十队。队百人

[1]杨天宇：《周礼译注》，上海：上海古籍出版社 2004 版，第 182 页。
[2]（五代）刘昫：《旧唐书》，北京：中华书局 1975 版，第 1039 页。
[3]（西汉）司马迁：《史记》卷八，北京：中华书局 1963 版，第 345 页。
[4]（东汉）班固：《汉书》卷八，北京：中华书局 1962 版，第 312 页。
[5]（南朝）萧子显：《南齐书》卷七，北京：中华书局 1974 版，第 103 页。
[6]《南齐书》卷七，第 997 页。
[7]（唐）姚思廉：《梁书》卷五十四，北京:中华书局 1973 版，第 997 页。
[8]（唐）房玄龄：《晋书》卷二十一，北京：中华书局 1974 版，第 650 页。

置一纛。十队为团，团有偏将一人。第一团，皆青丝连明光甲、鉄具装、青缨拂，建狻猊旗。第二团，绛丝连朱犀甲，兽文具装、赤缨拂，建貔貅旗。第三团，白丝连明光甲、鉄具装、素缨拂，建辟邪旗。第四团，乌丝连玄犀甲、兽文具装、建缨拂，建六駮旗。前部鼓吹一部，大鼓、小鼓及鼙，长鸣、中鸣等各十八具，搁鼓、金钲各二具。后部铙吹一部，铙二面，歌箫及笳各四具，节鼓一面，吴吹筚篥、横笛各四具，大角十八具……”[1]可以看出在隋代对鼓乐分的更为细致，这里出现了大鼓、小鼓、鼙鼓、搁鼓四种样式的鼓乐器。据刘昫《旧唐书·乐志二》载：“讌乐，张文收所造也。工人绯绫袍，丝布袴。舞二十人，分为四部：景云乐，舞八人，花锦袍，五色绫袴，云冠，鸟皮靴；庆善乐，舞四人，紫绫袍，大袖，丝布袴，假髻；破阵乐，舞四人，绯绫袍，锦衿褾，绯绫裤；承天乐，舞四人，紫袍，进德冠，并铜带。乐用玉磬二架，大方响一架，搊筝一卧，箜篌一，小箜篌一，大琵琶一，大五弦琵琶一，小五弦琵琶一，大笙一，小笙一，大筚篥一，小筚篥一，大箫一，小箫一，正铜钹一，和铜钹一，长笛一，短笛一，楷鼓一，连鼓一，鞉鼓一，桴鼓一，工歌二。此乐惟景云舞存，余并亡。”[2]隋唐时期宴乐中鼓乐器出现了不同种类，如在燕乐中出现的有四种鼓，即楷鼓、连鼓、鞉鼓、桴鼓，由此可以说明隋唐时代的乐师或者乐工对鼓乐器已经做了相应的完善，为后来的音乐发展奠定了一定的基础。

鼓是北曲中重要的伴奏乐器，鼓与锣同样具有节奏强、力度大的特点，因此在激烈战斗场面的武戏中广泛运用。由宋至元，鼓一直是宫廷、民间乐曲的主要伴奏乐器。宋代宫廷礼仪用乐中，鼓是重要的伴奏乐器，《武林旧事》“皇后归谒家庙”条载有：“鼓板、觱篥合小唱《舞杨花》”。[3]《武林旧事》“乾淳教坊乐部”有专门的大鼓色，“大鼓色，德寿宫：张佑、李吉；衙前：董福（部头）、李进、周均（小唱）、张佑（兼德寿宫）。和顾：赵庆（鼓儿）、刘成、孙成（鼓儿，习学大鼓）、王富（勾般，习学大鼓）、尹师聪（鼓儿）、张守道（唱道情）、张升（鼓儿）、宋棠（掌仪下书写文字）、喻祥（小唱）、钱永（守阙衙前）。”[4]而宋代民间市井叫卖的“散叫”、俗曲“荒鼓板”以及“杂扮”等，鼓也一直扮演重要的作用。

[1]（唐）魏征：《隋书》，北京：中华书局 1982 版，第 160 页。
[2]（五代）刘昫：《旧唐书》，北京：中华书局 1975 版，第 1061 页。
[3]（宋）周密：《武林旧事》，北京：中华书局 2007 版，第 223 页。
[4]（宋）周密：《武林旧事》，北京：中华书局 2007 版，第 115 页。

一、宋代俗曲中的鼓

宋代的各类民间歌舞表演中，鼓已是不可或缺的伴奏乐器。《都城纪胜》中记录了京城艺人在市井表演的所谓“杂扮”：“在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东、河北村人，以资笑。今之打和鼓、捻哨子、散耍皆是也。”[1]该“杂扮”中就有打和鼓。此外宋代勾栏、瓦舍中的“下影带”、“散叫”“荒鼓板”等市井俗曲也以鼓伴奏，“叫声自京师起撰，因市井诸色歌吟卖物之声，采合宫调而成也。若加以嘌唱为引子，次以四句就入者，谓之下影带。无影带者，名散叫；若不上鼓面，只敲盏者，谓之打拍。”[2]宋代市井乐人常带几样乐器，“吹奏动鼓板”，赶春场，看潮等在人多热闹处祗应，称为“荒鼓板”，“小乐器只一二人合动也，如双韵合阮咸，稽琴合箫管，琴合葫芦。琴单拨十四弦，吹嫌动鼓板，渤海乐一拍子，至于拍番鼓子、敲水盏锣板和鼓儿，皆是也。今街市有乐人三五为队，专赶春场，看潮，赏芙蓉，及酒坐祗应，与钱亦不多，谓之荒鼓板。”[3]宋代城市中流行的俗曲离不开鼓乐器的伴奏。关于鼓的形制，除路鼗（拨浪鼓）外，常用鼓与现代鼓并无太多区别，陈旸的《乐书》中列了多个不同类型的鼓图（图 2-3，图 2-4，图 2-5，图 2-6，图 2-7）可为参考。此外在杜仁杰的《般涉调·耍孩儿·庄家不识勾栏》中载：“【五煞】要了二百钱放过咱，入得门上个木坡，见层层叠叠团囗栾坐。抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是人旋窝。见几个妇女向台儿上坐，不住的擂鼓筛锣，又不是迎神赛社。”[4]可见，勾栏中的表演离不开鼓的伴奏。《张协状元》第一出曲文中也明确了有鼓作为伴奏，“似恁唱说诸宫调，何如把此话文敷演。后行脚色，力齐鼓儿，饶个撺掇，末泥色饶个踏场。”[5]第五三出的科白中则有鼓与琵琶合奏的描写：“（末）正是打鼓弄琵琶，合着两会家。”[6]这说明早期南戏中，鼓是重要的伴奏乐器。

[1]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版，第 97 页。
[2]《都城纪胜》，第 96-97 页。
[3]《都城纪胜》，第 96 页。
[4]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版，第 393 页。
[5]钱南扬校注：《张协状元》，《永乐大典戏文三种校注》，北京：中华书局 1979 版，第 17 页。
[6]《张协状元》，《永乐大典戏文三种校注》，第 214 页。

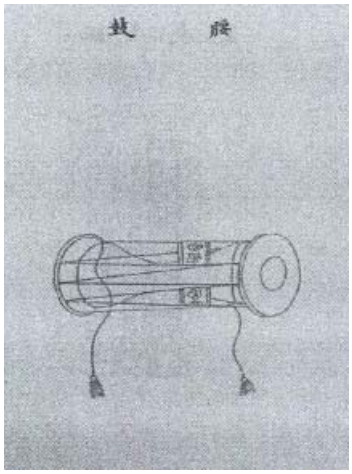

图 2-3 腰鼓

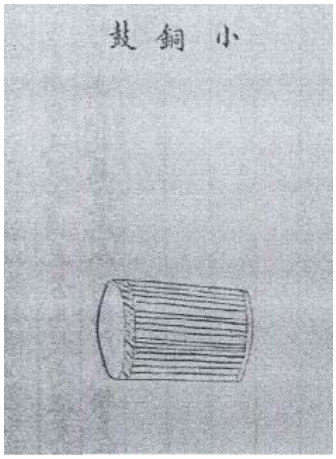

图 2-4 小铜鼓

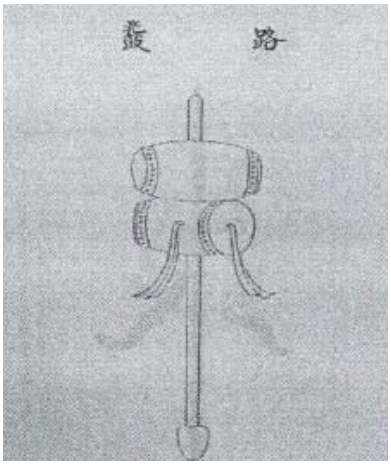

图 2-5 路鼗

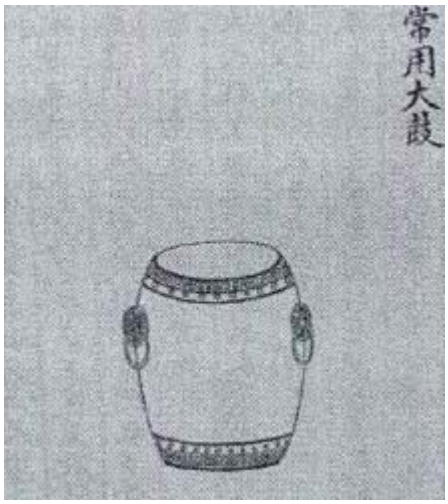

图 2-6 常用大鼓

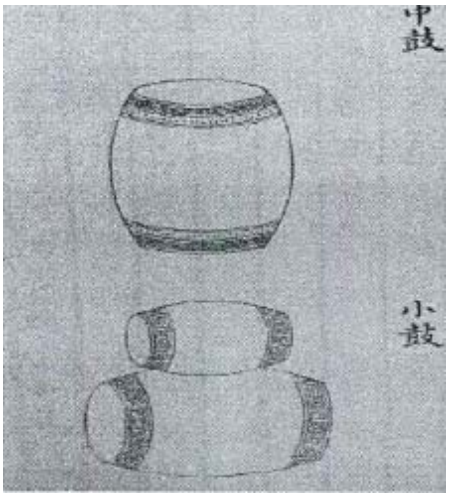

图 2-7 中鼓、小鼓

二、宋代的“迓鼓”

迓鼓是一种与鼓相关的歌舞表演，《宋史·乐志》载：“旧来淫哇之声，如打断、哨笛、呀鼓、十般舞、小鼓腔、小笛之类与曲名悉行禁止，违者与听者悉坐罪。”[1]当时政府还曾一度禁止民间淫哇之声，其中“打断”是太平鼓，《能改斋漫录》载：“崇宁、大观以来，内外街市鼓笛拍板，名曰‘打断’。至政和初，有旨立赏钱五百千。若用鼓板改做北曲子，并著北服之类，并禁止支赏。其后民间不废鼓板之戏，第改名‘太平鼓’。”[2]打断、呀鼓都是坊间盛行的鼓乐小曲。

宋代百戏名中已有迓鼓，《东京梦华录》“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条载：“自早呈拽百戏，如上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子杂剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、砑鼓、

[1]（元）脱脱：《宋史》卷一百二十九《乐志四》，北京：中华书局 1977 版，第 5851 页。
[2]（宋）吴曾：《能改斋漫录》，上海：上海古籍出版社 1979 版，第 16 页。

牌棒、道术之类，色色有之，至暮呈拽不尽。”[1]这里的“砑鼓”即迓鼓。此外周密《武林旧事》“宋官本杂剧段数”中有《迓鼓儿熙州》、《迓鼓孤》，《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”“诸杂大小院本”中有“迓鼓二郎”的记载[2]，“诸杂院爨”条中有“河转迓鼓”的记载[3]。宋代迓鼓表演是民间喜闻乐见的艺术形式，据《全宋词》所收的无名氏之词载：“三官此夕欢谐。金莲万盏，撒向天街。讶鼓通宵，花灯竟起，五夜齐开。”迓鼓通宵达旦进行表演，足见百姓对迓鼓的喜爱。

关于迓鼓的起源，据宋人彭乘笔记《续墨客挥犀》所载，迓鼓由王子醇在军中所创，“王子醇初平熙河，边陲宁静，讲武之暇，因教军士为讶鼓戏，数年间遂盛行于世。其举动舞装之状，与优人之词，皆子醇初制也。”[4]表现军中行军破阵场面的迓鼓，后衍化为“武迓鼓”，至今在山西阳泉、平定县、壶关县等地仍有流传。明人杨慎则认为迓鼓是“衙鼓”之讹，村里迓鼓是效仿官衙，“《宋儒》语录‘今之古文，如舞迓鼓，人多不解为何语’。按元人《乐府》有‘村里迓鼓’之名，宋人《乐苑》有‘衙鼓格图’。官衙严鼓之节也。‘衙’讹为‘迓’，曲名‘村里迓鼓’者，以村里而效官衙，其衣装声节必多可笑者，以是名之。语录云：‘如舞迓鼓’者，谓无古人之学而效古人之言，如村人学官衙鼓节也。”[5]宋杂剧与金院本中的“迓鼓”戏，都是由村人扮演衙门官吏，以动作、衣装之夸张搏人一笑，这也符合宋杂剧金院本以滑稽为主的价值取向。这可能也是宋政府下令禁止迓鼓、打断等戏的原因。

三、北曲曲牌中的“迓鼓”

北曲曲牌中有一部分带有乐器鼓，如【擂鼓体】，朱庭玉的【南吕】《梁州第七·送别》：“【擂鼓体】一鞭行色苦相催，皆因些子，浮名薄利。萍梗飘流无定迹，好在阳关图画里。”[6]此外还有【村里迓鼓】等。这与宋元时期鼓是常用伴奏乐器有关。北曲中的鼓乐小曲来源具有多元性，北曲与宋词、唐宋大曲、宋杂剧、金院本、诸宫调等存在一定的渊源关系。北曲还受到传统汉文化以及北方少数民族文化的共同滋养，因此更具有生动性与丰富性，艺术价值也较高，有着显著的雅俗共赏的历史特征。北曲曲牌有【村里迓鼓】，这是元代杂剧的曲牌名，如元代剧作家孟汉卿《张鼎智勘魔合罗》第二

[1]（宋）孟元老：《东京梦华录》，郑州：中州古籍出版社 2010 版，第 148 页。
[2]（元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1958 版，第 308 页。
[3]《南村辍耕录》，第 309 页。
[4]（宋）彭乘：《续墨客挥犀》，南京：江苏古籍出版社，第110—111 页。
[5]（明）杨慎：《升庵集》，上海：上海古籍出版社 1993 版，第 364 页。
[6]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 321 页。

折，“【村里迓鼓】这厮好损人安己，不合神道！钱物又不多，要时分明好要，怎生下得交哥哥身夭！更做道钱心重，情分少，枉辱末杀分金管鲍。”[1]孔文卿《东窗事犯》第一折，“【村里迓鼓】我不合扶立一人为帝，交万民失望。我不合于家为国，无明夜将烟尘扫荡。我不合仗手策，凭英勇，占得山河雄壮。镇得四海宁，帝业昌，民心向。兀的是我请官受赏！”[2]宫天挺《死生交范张鸡黍》第三折：“【村里迓鼓】九原孤愤，可惜好人不长寿。你平生正直，无私曲，心无尘垢。想你腹中大才，胸中清气，都变做江山之秀。闪的我急急如漏网鱼，呀呀如失群雁，忙忙如丧家狗，神恍惚提心在口。”[3]《萧何月夜追韩信》第一折：“【村里迓鼓】凭着我五陵豪气，不信道一生穷暴。（带云：）夫子抱麒麟而哭生不遇时。（唱：）我若生在春秋，那时英雄志登时宣召。凭着满腹才调，非咱心傲。论勇呵那里说卞庄强，论武呵也不放廉颇会，论文呵怎肯让子产高，论智呵我敢和伍子胥临潼斗宝。”[4]元无名氏杂剧《张千替杀妻》第一折：“【村里迓鼓】青盛茂竹林松坞，早来到祖宗坟院。先挂着纸钱，躬身拜从头参见。忘不了哥哥重恩，小可张千，前生分缘。想着俺哥哥有管鲍情，关张义，聂政贤，不弃俺身微智浅。”[5]关汉卿《诈妮子调风月》第一折：“【村里迓鼓】更做道一家生女，百家求问。才说贞烈，那里取一个时辰？见他语言儿栽排得淹润，怕不待言词硬，性格村，他怎比寻常世人。”[6]贾仲明的《铁拐李度金童玉女》第一折：“【村里迓鼓】摆窈窕翠娥红袖，出蒲萄紫驼银瓮，听嘹亮笙簧聒耳。间一派，仙音齐动。你看那梅香小玉，丫鬟使数，相随相从。鸾箫吹，象板敲；皓齿歌，细腰舞；琉璃钟，琥珀醲，呀！簇捧定可喜娘风流万种。(铁拐云：)金安寿，这是你尘世快乐，不如俺仙家受用也。(正末云)你更不见我受用处，你听我说。”[7]郑廷玉《看钱奴买冤家债主》第三折：“【村里迓鼓】做了个哑子托梦，说不的这场板障。奴婢和使长，一合相风波千丈。看这后生形像，好似孩儿模样。子为他茶里饭里思，行里坐里念，眠里梦里想。作念着团圆了半响。”[8]

“村里迓鼓”又称“乡里迓鼓”，《老残游记》第九回道：“申公在省城里，弹好琴的多着呢，何必听我们这个乡里迓鼓。”戴鸿森注曰：“乡里迓鼓，即‘村里迓鼓’，

[1]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种下》，北京：中华书局1980版，第420页。
[2]《新校元刊杂剧三十种下》，第536页。
[3]《新校元刊杂剧三十种下》，第603页。
[4]《新校元刊杂剧三十种下》，第679页。
[5]《新校元刊杂剧三十种下》，第754页。
[6]《新校元刊杂剧三十种上》，第94页。
[7]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社1994版，第1093页。
[8]《新校元刊杂剧三十种上》，第179页。

元曲曲牌名”。[1]宋金以来广泛流行于北方民间的多种形式的民歌俚俗曲，是构成北曲曲牌的重要组成。它们通过市井勾栏的传唱伎艺———如叫声、唱赚、诸宫调、宋杂剧、戏弄、金院本、队舞等形式，渗入北曲艺术的有机组合之中。【村里迓鼓】就是典型的从宋代的俗曲中演化而来。有学者认为【村里迓鼓】和【大迓鼓】已有明确的南北曲之分，“【村里迓鼓】偏向北曲，【大迓鼓】偏向南曲。因为在清唱北曲谱《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》中有多首【村里迓鼓】，而无【大迓鼓】，仅在《太古传宗琵琶调宫词曲谱卷下》之《词林摘艳思忆娇娃》中有一曲【大迓鼓】；《新定九宫大成南北词宫谱》中，【村里迓鼓】仅见于北词谱中，而【大迓鼓】仅见于南词谱中。到了《纳书楹曲谱》和《吟香堂曲谱》，二个曲牌仍有明显的南北之分，从不在同一出戏中出现。例如《纳书楹曲谱》中的《牡丹亭全谱》《紫钗记全谱》《邯郸记全谱》皆使用了【大迓鼓】曲牌，而《西厢记全谱》则使用了【村里迓鼓】曲牌。”[2]【村里迓鼓】与【大迓鼓】的曲调显然有很大差异，否则二者在南北曲中不会如此渭泾分明，【村里迓鼓】的曲牌与宋代杂剧《迓鼓儿熙州》、《迓鼓孤》、金院本《河传迓鼓》有一定渊源关系。而【大迓鼓】的渊源可能是另一种形式的民间俗曲。

四、杂剧、唱赚中的鼓

早在唐代的驱傩戏中，就已有赦鼓伴奏。段安节的《乐府杂录·驱傩》中载：“用方相四人，戴冠及面具。黄金为四目。衣熊裘，执戈，扬盾，口作‘傩、傩’之声以除逐也。右十二人，皆朱发，衣白□画衣。各执麻鞭，辫麻为之，长数尺，振之声甚厉。乃呼神名。其有甲作，食凶者；[左月右弗]胃，食虎者；腾简，食不祥者；览诸，食咎者；祖明、强食，共食磔死寄生者；腾根，食蛊者等。侲子五百，小儿为之，衣朱褶、素襦，戴面具。以晦日于紫宸殿前傩。张宫悬乐，太常卿及少卿押乐正到西阁门，丞并太乐署令、鼓吹署令、协律郎并押乐在殿前。事前十日，太常卿并诸官于本寺先阅傩，并遍阅诸乐。其日大宴三五署官，其朝寮家皆上棚观之，百姓亦入看，颇谓壮观也。太常卿上此。岁除前一日，于右金吾龙尾道下重阁，即不用乐也。御楼时，于金鸡竿下打赦鼓一面、钲一面，以五十人唱色十下，鼓一下，钲以千下。”[3]此外唐代歌舞曲中鼓是主要的伴奏乐器，《乐府杂录》“鼓架部”：“乐有笛、拍板、答鼓——即腰鼓也、两杖鼓，戏有《代面》——始自北齐。神武弟有胆勇，善斗战，以其颜貌无威，每入阵

[1]（清）刘鹗：《老残游记》，济南：齐鲁出版社 2002 版，第 86 页。
[2]陈燕婷：《南音与南曲关系考析——以【大迓鼓】为例》，《中国音乐》2016 年第 4 期，第 75 页。
[3]（唐）段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局 2012 版，第 120 页。

即著面具，后乃百战百胜。戏者衣紫，腰金，执鞭也。”[1]宋杂剧的“杂扮”中就有使用和鼓伴奏，“杂扮或名杂旺，又名纽元子，又名技和，乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东河北村人，以资笑。今之打和鼓、捻梢子、散耍皆是也。”[2]

唱赚是宋元时期流行的唱歌伎艺，北曲杂剧的套式结构大多采用“缠令”、“缠达”体，元刊本《事林广记》中的《圆里圆赚》，其曲牌连接方式为：【紫苏丸】—【缕缕金】—【好孩儿】—【大夫娘】—【好孩儿】—【赚】—【越恁好】—【鹘打兔】—【尾声】。此外金诸宫调也留存有缠令曲词，如《刘知远诸宫调》:【中吕调】“安公子缠令”【柳青娘】－【酸枣儿】－【柳青娘】－【尾】。马致远《陈抟高卧》第一折，【后庭花】－【金盏儿】－【后庭花】－【金盏儿】－【醉中天】－【金盏儿】，又如马致远《青衫泪》剧第四折:【端正好】－【滚绣球】－【倘秀才】－【滚绣球】－【呆骨朵】－【倘秀才】－【滚绣球】－【叨】－【倘秀才】－【滚绣球】－【醉太平】－【一煞】－【二煞】－【三煞】－【四煞】－【尾煞】。可见赚词的结构与缠令大概相似，其形式是集合同一宫调内的若干曲调，依次排列并循环往复缠绕，这与元套曲结构是十分接近的。因此有学者认为“元之套曲，实即宋之赚曲”[3]。《都城纪胜》载：“唱赚在京师日，有缠令、缠达：有引子、尾声为‘缠令’；引子后只以两腔递且，循环间用者，为‘缠达’。中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中，又有四片太平令，或赚鼓板（即今拍板大筛扬处是也），遂撰为‘赚’。赚者，误赚之义也，令人正堪美听，不觉已至尾声，是不宜为片序也。今又有‘覆赚’，又且变花前月下之情及铁骑之类。凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。”[4]杂剧、唱赚由于其循环反复的曲调，其节奏感就显得尤为重要，在抑扬铿锵的节奏点上加入鼓板伴奏，以此形成节律感极强的艺术形式。因此鼓板在杂剧、唱赚中显得尤为重要。在演出内容上，“覆赚”有“花前月下之情及铁骑之类”，显然其内容较之前的唱赚有了扩充，如果说“花前月下之情”的伴奏较少使用节奏感强的鼓乐器的话，那么“铁骑之类”铿锵有力的武曲中必然少不了鼓的使用。

在北曲杂剧剧本中，就有不少直接伴奏乐器的描写。如关汉卿的《温太真玉镜台》第三折：“（正末引媒人扶旦鼓乐上）（鼓乐住末）【中吕】【粉蝶儿】怕不动的鼓乐

[1]（唐）段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局2012版，第122页。
[2]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社1957版，第97页。
[3]赵义山：《关于“赚”与“套”之关系的重要资料考辨及其他》，《东南大学学报》2007年第2期，第79页。
[4]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社1957版，第97页。

声齐，若是女孩儿不谐鱼水，我自索自拖拽这一场出丑扬疾。安排下单方一味，他若是皱一对双眉，我则索牙床前告他一会。（云）媒婆，你遮我一遮，我试看咱。（官媒云）我遮着，你看。（正末做看科）（旦云）这老子好是无礼也！”[1]剧本中有“正末引媒人扶旦鼓乐上”以及“鼓乐住末”等，可以明确的是鼓是主伴奏乐器之一，至于“乐”可能是拍板、笛、琵琶。另外贾仲明杂剧《铁拐李度金童玉女》第一折有“鼍皮鼓儿”作为伴奏乐器的描写：“【青歌儿】争似俺花浓、花浓柳重，更和这雨魂、雨魂云梦，曲阁层轩锦绣拥。香温玉软丛丛，珠围翠绕重重，鼍皮鼓儿咚咚，刺古笛儿喁喁。琵琶慢捻轻拢，歌音换羽移宫。助人笑口欢容，几多密意幽悰。只这等朝朝暮暮乐无穷，煞强似你那白云洞。(铁拐云：)你这凡世快乐，打甚么紧？在我根前卖弄。(正末云：)待我再说一遍。(唱)……”[2]鼍皮鼓（图 2-8）是用鼍皮蒙的鼓，其声如鼍鸣，鼍为扬子鳄。唐代诗人李贺的《将进酒》中就有“吹龙笛，击鼍鼓，皓齿歌，细腰舞”的描写。

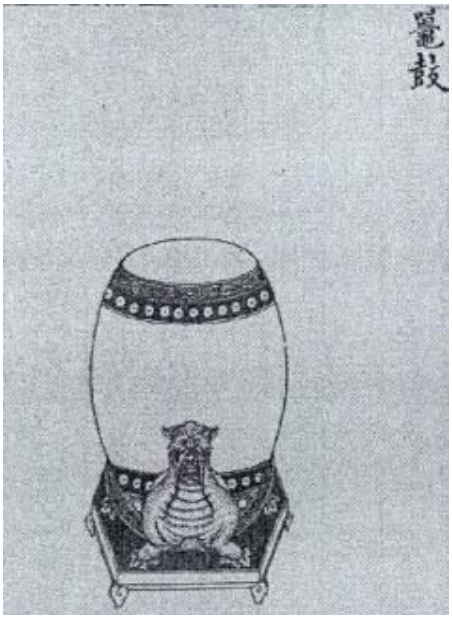

图 2-8 陈旸《乐书》中的鼍鼓

此外在白甫仁的杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》第二折中出现了羯鼓，同时与瑟、琵琶、玉笛、锦瑟、玉箫、拍板共同伴奏的描写，“【鲍老儿】双撮得泥金衫袖挽，把月殿里霓裳按，郑观音琵琶准备弹，早搭上鲛绡襟。贤王玉笛，花奴羯鼓，韵美声繁。宁王锦瑟，梅妃玉箫，嘹亭循环。【古鲍老】屹刺刺撒开紫檀黄翻绰向前手拈板。低低的叫声玉环太真妃笑时花近眼。红牙箸趁五音、击着梧桐案嫩枝柯犹未干、更带着瑶琴音泛卿

[1]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[2]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版，第 1094 页。

呵你则索出几点琼珠汗。（旦舞科）（正末唱）【红芍药】腰鼓声干罗袜弓弯玉佩丁东响珊珊即渐里舞䩞云鬟。施呈你蜂腰细燕体翻作两袖香风拂散。（带云）卿倦也饮一杯酒者。（唱）寡人亲捧杯玉露甘寒你可也莫得留残拚着个醉醺醺直吃到夜静更阑。（旦饮酒科）（净扮李林甫上云）小官李林甫是也见为左丞相之职。今早飞报将来说安禄山反叛军马浩大不敢抵敌只得见驾。”[1]羯鼓（图 2-9，图 2-10，图 2-11）两面蒙皮，腰部细，是出自外夷的乐器，据说源于羯族。它发出的音是十二律中阳律第二律一度。唐朝时期，中外音乐文化交流频繁，外夷乐器在唐宫廷演奏并不足为奇。

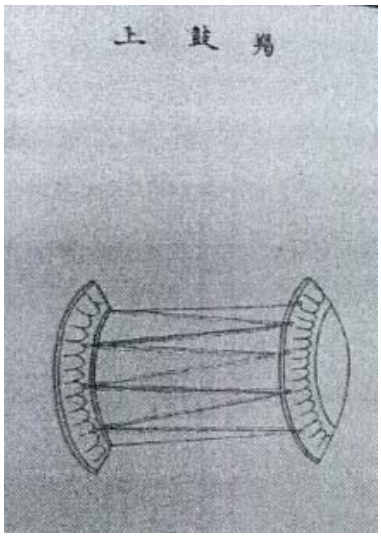

图 2-9 《乐书》中的羯鼓上

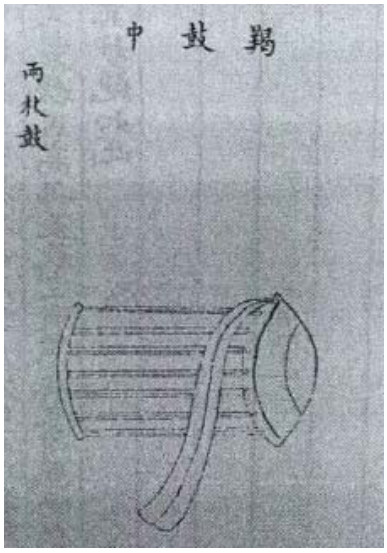

图 2-10 《乐书》中的羯鼓中

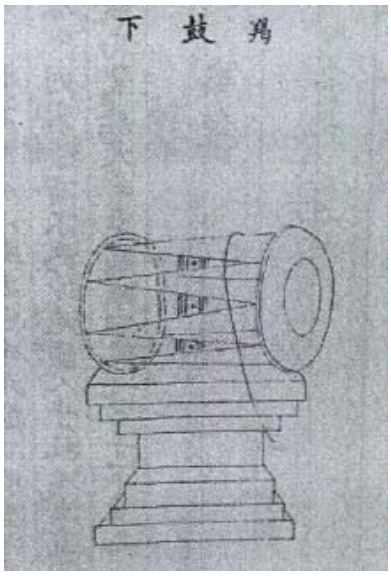

图 2-11 《乐书》中的羯鼓下

[1]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。

五、北曲战争戏中的鼓

北曲的伴奏乐器虽然只能起辅助作用，但又是不可缺少的工具。乐器在伴奏中可以起到烘托气氛的作用，能使歌唱更加丰满、更有韵律，同时也将表演场景烘托得热闹、引人入胜和扣人心弦，其中鼓乐器在这方面的作用尤为显著。在古代，鼓乐器在战争中频繁得以使用。在《太平御览》卷五八二引《帝王世纪》中载："黄帝杀夔，以其皮为鼓，声闻五百。"[1]黄帝用夔皮来制作鼓，这里的鼓主要用于黄帝征服蚩尤的涿鹿之战中，也就是作为战鼓而出现。在北曲中，鼓也频繁的出现在与战争有关的故事情节中。杂剧《关张双赴西蜀梦》第三折，有"共敌军擂鼓鸣锣"的情节，"【中吕】【粉蝶儿】运去时过，谁承望有这场丧身灾祸？忆当年铁马金戈：自桃园三结义，把尊兄辅佐，共敌军擂鼓鸣锣，谁不怕俺弟兄三个！"[2]这出杂剧是通过回忆往昔兄弟情义，再与当下阴阳相隔的现实相对照，衬托人物的伤感悲痛之情，表达了复仇的迫切愿望。"共敌军擂鼓鸣锣"正是表现刘关张兄弟共上战场"其利断金"的气概。《诸葛亮博望烧屯》第二折中也有用"筛锣擂鼓"来展现军事对抗的激烈场景。"【四块玉】呼赵云，休停住。你与我贯甲披袍统征夫，快与我横枪跨马为前部。（张飞云了。）（正末云：）赵云！（唱：）你依吾将令听我差，休睬这个言那个语，我交你手里不要赢，则要输。（张飞云了。）（正末云：）不用你！叫刘封听吾将令。（唱：）【牧羊关】则要你鱼鳞般排军阵，雁行般摆队伍，依着我运计铺谋。则要你呐喊摇旗，则要你筛锣擂鼓。他若走向军垓里撞，他若赶向草坡里伏。直斗得逆子心头怕，常唬得贼儿胆底虚。"[3]在杂剧《尉迟恭三夺槊》第二折中，"响当当的助战锣敲"，鼓与锣共同成为助战乐器，"【梁州第七】这些时但做梦早和敌军对垒，才合眼早不刺刺地战马相交。则听的韵悠悠的耳畔吹寒角，一回价不鼕鼕的催军鼓擂，响当当的助战锣敲。稀撒撒地珠帘筛日，滴溜溜的绣幕翻风，只疑是古刺刺杂采旗摇。那的是急煎煎心痒难揉。往常则许咱遇水叠桥，除了咱逢山开道，嗨！如今央别人跨海征辽。壮怀怎消？近新来病体儿直然较。我自暗约，也枉了医疗。被这秋气重金疮越发作，好交我痛苦难消！"[4]

除战争外，鼓还有其他多种用途。据《周礼·地官》中"鼓人"条载："鼓人掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。"[5]"鼓人"应是当时的乐官，

[1]（宋）李昉：《太平御览》，北京：中华书局1995版，第1544页。
[2]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局1980版，第13页。
[3]《新校元刊杂剧三十种下》，第737页。
[4]《新校元刊杂剧三十种上》，第273页。
[5]杨天宇：《周礼译注》，上海：上海古籍出版社2004版，第182页。

其主要职责是把鼓用于不同的音乐情景之中，这里就分为三种，即音乐、军旅、田役之中，每一种音乐都有着它独特的属性。后来鼓人又对鼓乐器进行分类：雷鼓、灵鼓、路鼓、鼖鼓、鼛鼓、晋鼓，把这些鼓用于不同的场景之中，雷鼓用于祭祀天神，灵鼓用于祭祀地神，路鼓用于祭祀宗庙，鼖鼓用于军事行动，鼛鼓用于兴起役事，在音乐演奏中经常击打晋鼓。由此可以看到在周代鼓乐器已经被分成多个种类。文献中记载的关于周代的鼓乐器，也可以看出周代对礼乐之制的重视，因此鼓乐器早在周代被分成多种样式并运用于多种情境之中。

六、北曲中的“愚鼓”

在北曲中，鼓的类型更为多样，“愚鼓”就是其中一种鼓伴奏乐器。在范康杂剧《陈季卿悟道竹叶舟》第四折中就有“正末打愚鼓上”的记载，“（正末打愚鼓上，云：）昨日东周今日秦，咸阳灯火洛阳尘。百年一枕沧浪梦，笑杀昆仑顶上人。今朝无事，上街抄化。”剧本中也有“打数声愚鼓向尘寰中过”，“【正宫】【端正好】我不去玉堂游，也不向东山卧，得磨陀且自磨陀。打数声愚鼓向尘寰中过，便是我物外闲工课”。[1]在谷子敬杂剧《吕洞宾三度城南柳》第四折中也有“正末背剑，打渔鼓、简子”，“【得胜令】呀，推倒老孤桩，横在小池塘。未做擎天柱，先为架海梁。你看一寸春光，能有几日柔条旺？犯着咱三尺秋霜，管教你登时落叶黄。(做杀净，闭目科)(正末背剑，打渔鼓、简子，孤、众人各改扮众仙上)(正末云)弟子如今省了也。(净开目科，云)恰才杀了我，如何又活了呀？原来我是城南柳树精，可知头上生出柳枝来。(做打稽首，云)师父，原来这官府公人都是神仙，可是那几位？(正末云)这七人是汉钟离、铁拐李、张果老、蓝采和、徐神翁、韩湘子、曹国舅。”[2]

在明代杂剧《逍遥游》中，渔鼓、简板甚至有了“敲醒极愚痴的昏昧，能敲息极伶俐的无明”的功能，“〔丑〕师父，这渔鼓简板，是何出迹？有何用处？〔生〕道童，你不晓得。这一副渔鼓简板呵！是轩辕皇帝制成，广成仙子习玩。能敲醒极愚痴的昏昧，能敲息极伶俐的无明，能敲动极得意的我见，能敲破极失意的穷愁！上而三十三天，下而十八重地狱，中而四大部洲，无数的众生，但一听此敲动，无不人人如灯明黑夜，个个似梦醒黄粱。〔丑笑介〕师父！难道这渔鼓简板是这样好的？你如今且试把道童来敲一敲何如？〔生敲渔鼓简板介〕）【浪淘沙】渔鼓响冬冬，这竹简是枯筇。一声敲破景

[1]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局 1980 版，第 722 页。
[2]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版，第 1197 页。

阳钟，只怕棒打破头不觉痛，蕉鹿成空！”[1]明代南方戏曲中，渔鼓和简板成为重要的伴奏乐器，明代戏曲作品《鸣凤记》中也有“小生扮道童渔鼓上”的记载。愚鼓又称渔鼓、道筒、竹琴，“渔鼓，裁竹为筩，长三四尺，以皮冒其首，皮用猪膂上之最薄者，用两指击之。又有简子，以竹为之，长二尺许，阔四五分，厚半之，其末俱略外反。歌时用二片合击以和者也。”[2]渔鼓配合简板形成了自由多变、节奏轻快、无需讲究韵律的风格，艺人在表演时运用语速变化、声音高低，再配合渔鼓弹、抹、击、滚的不同演奏指法，表现人物喜怒哀乐的情感和惟妙惟肖的音容笑貌。渔鼓常与简板互相配合，形成轻快、明亮的节奏，这在元杂剧中有鲜明的体现，元代戏曲作家武汉臣的《散家财天赐老生儿》第三折中，有“动鼓板的非常，做杂剧的委实长”的描写，“【寨儿令】是谁家些贤妇女，孝儿郎？准备的整齐拖拽着慌，糖饼儿香，酸馅儿光，村酒透瓶香。动鼓板的非常，做杂剧的委实长，妆倬歌呆木大，长打手浪猪娘。这一场，更强似赛牛王。”[3]鼓板的节奏极好的表现了人物慌张、忙乱的情绪。

除渔鼓外，元杂剧中还有蛇皮鼓、升衙鼓、花腔鼓、打爻槌、鼍鼓、怨鼓等不同形态的鼓，孟汉卿的杂剧《张鼎智勘魔合罗》第一折中就有“不朗朗摇响蛇皮鼓”，“【金盏儿】淋的不寻俗，听得便眉舒，不朗朗摇响蛇皮鼓。”[4]这里的蛇皮鼓应与拨浪鼓类似。在第三折中又出现了升衙鼓，“【商调】【集贤宾】这几日并迭的有勾当，因佥押离司房。俺倒大来担公徒利害，笔尖上定生死存亡。更察详生分女落盗为非，不孝男趁波逐浪。官人委付将文案拿，有公事岂敢行唐。听得咚咚的升衙鼓，喏喏的叫撺箱。”[5]在杂剧《诸葛亮博望烧屯》 第二折中又有“振地花腔鼓”，“【南吕】【一枝花】遮天杂彩旗，振地花腔鼓。青龙偃月刀，银蟒点钢突。齐臻臻镫棒戈殳。朱红漆花梢弩，兽吞头金蘸斧。有五十员越岭奔彪，二万只爬山劣虎。”[6]钟嗣成的《正宫·醉太平·落魄》出现打爻槌，“俺是悲田院下司，俺是刘九儿宗枝。郑元和当日拜为师，传留下莲花落稿子。搠竹杖绕遍莺花市，提灰笔写遍鸳鸯字，打爻槌唱会遮鸪词。穷不了俺风流敬思。”打爻槌是一种乞丐玩的技艺，用三只鼓槌，交叉上下抛接，时边抛边打鼓，也叫三棒鼓。关汉卿的《包待制三勘蝴蝶梦》第二折中有在诉讼官司中打怨鼓的描写，“（收尾）包龙图往常断事曾着数，今日为官不大古。枉教你坐黄堂、带虎符，受荣华、请俸

[1]（明）沈泰：《盛明杂剧二集》卷二十九，民国十四年董氏诵芬室刻本。
[2]（明）王圻：《三才图会》，上海：上海古籍出版社1988版，第88页。
[3]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局 1980 版，第 258 页。
[4]《新校元刊杂剧三十种下》，第 415 页。
[5]《新校元刊杂剧三十种下》，第 423 页。
[6]《新校元刊杂剧三十种下》，第 736 页。

禄。俺孩儿忒冤屈，不睹事下牢狱。割舍了待泼做：告都堂、诉省部；撅皇城、打怨鼓；见銮舆、便唐突。呆老婆唱今古，又无人肯做主，则不如觅死处，眼不见鳏寡孤独；也强如没归着，痛煞煞、哭啼啼、活受苦。”[1]贾仲明的《铁拐李度金童玉女》第三折中有鼍鼓，“【凉亭乐】迅速光阴过隙驹，一梦华胥。走兔飞鸟紧相逐，昼夜催寒暑。便道你本来面目，仙风道骨，争如俺鼍鼓笛儿者刺古？歌鹦鹉，舞鹧鸪。(铁拐云)他尚俗牵未尽，再有道理。金安寿，你看那百花烂熳，春景融和。(正末云)是好景也！(铁拐云)可早炎天似火，暑气烦蒸。(正末云)好热也！(铁拐云)你觑黄花遍野，红叶纷飞。(正末云)好惨也！(铁拐云)又早朔风凛冽，瑞雪飘扬。(正末云)好冷也！(铁拐云)金安寿，你省的么？(正末云)兀的不侯幸杀我也！正是春天，又临夏暑，顷刻秋霜，逡巡冬雪。天地中造化，难晓难参，(诗云)才见垂杨绿，俄然麦又黄。蝉声犹未尽，寒雁已成行。(唱)……”[2]从该剧本中可知，鼍鼓常与笛子相配合。

总之，北曲中鼓是重要的伴奏乐器之一，特别是北曲武戏、战争戏中，鼓乐器的使用更为频繁，这与鼓乐器的特点相吻合，鼓乐器能在伴奏中可以起到强烈烘托气氛的作用，同时也能将戏剧场景中的战争、武打等情境烘托得引人入胜与扣人心弦。此外在北曲中，鼓的类型更为多样，元杂剧中有渔鼓、蛇皮鼓、升衙鼓、花腔鼓、打爻槌等不同形态的鼓，从鼓的多种形态、类型也可以说明鼓的运用极其频繁，特别是北曲中的“愚鼓”，除伴奏乐器外，还拥有了敲醒愚痴昏昧的功能，使鼓乐器的功能有了进一步的扩展。

第三节　拍板

拍板是控制节奏的重要乐器，为击节乐器之一，又称“板”，或叫“绰板”。据左丘明《春秋外传》中记载，在上古时期音乐中常用柷敔来控制音乐的节奏，后来增加了春牍，再后来又采用拍板作为伴奏乐器并作为历代所沿用的一种乐器。

一、拍板的文献考证

据宋祁《旧唐书》和段安节《乐府杂录》载，在唐代的宫廷乐中开始出现用拍板，并作为一种伴奏乐器出现。《乐府杂录》载：“拍板本无谱。明皇遣黄幡绰造谱，乃于纸上画两耳以进。上问其故，对曰：‘但有耳道，则无失节奏也。’韩文公因为乐句。”

[1]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[2]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版，第 1108 页。

[1]《通典》卷一百四十四载："拍板，长阔如手，重十余枚，以韦连之，击以代抃。抃，击其节也。情发于中，手抃足蹈。抃者，因其声以节舞。龟兹伎人弹指为歌舞之节，亦抃之意也。"[2]《乐府杂录》"鼓架部"载："乐有笛、拍板，答鼓，即腰鼓也。两杖鼓戏，有代面，始自北齐，神武弟有胆勇，善斗战，以其颜貌无威，每入阵即著面具，后乃百战百胜。戏者衣紫腰金执鞭也。"[3]陈旸《乐书》载："拍板长阔如手掌，大者九板，小者六板，以韦编之。胡部以为乐节，盖所以代抃也，唐人或用之为乐句。明皇尝令黄幡绰撰谱，幡绰乃画一耳进之，明皇问其故，对曰：'但能聪听则无失节奏，可善讽谏矣'。圣朝教坊所用六板，长寸，上锐薄而下圆厚，以檀若桑木为之，岂亦柷敔之变体欤。"[4]我们从《乐书》中的大小拍板图可以了解其形制（图 2-12，图 2-13）。从考古所见拍板来看，唐代拍板有九板、八板、七板、六板，五代以后基本为六板，"唐代乐舞中拍板用于俗乐、胡夷乐，也属广义的燕乐。从西安地区出土文物中的图像资料观察，初唐时期拍板图像并不多见，盛唐及中晚唐后逐渐增多。如盛唐时期李邕墓、朱家道村唐墓、李宪墓、苏思勖墓以及晚唐时期杨玄略墓室壁画中均绘有拍板，并多为大拍板，板数不限九板。朱家道村唐墓壁画中乐伎所执拍板为七板，苏思勖墓壁画中乐伎所执拍板为八板，杨玄略墓壁画中乐伎所执拍板为六板。五代时，乐承旧制，拍板基本上都是六板。"[5]宋代不仅出现了不同大小的拍板，而且还出现了铁拍板（图 2-14），常常在"胡部乐"中出现，与小横笛、拍鼓作为伴奏乐器，配合演唱者进行表演。

[1]（唐）段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局 2012 版，第 140 页。
[2]（唐）杜佑：《通典》卷一百四十四《乐四》，北京：中华书局 1992 版，第 3680 页。
[3]（唐）段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局 2012 年，第 122 页。
[4]（宋）陈旸：《乐书》卷一百三十二《乐图论》，清文渊阁四库全书本。
[5]贾嫚：《唐代拍板、箜篌、方响在五代的流变———以冯晖墓彩绘砖雕为例》，《陕西师范大学学报》2014年3期，第108页。

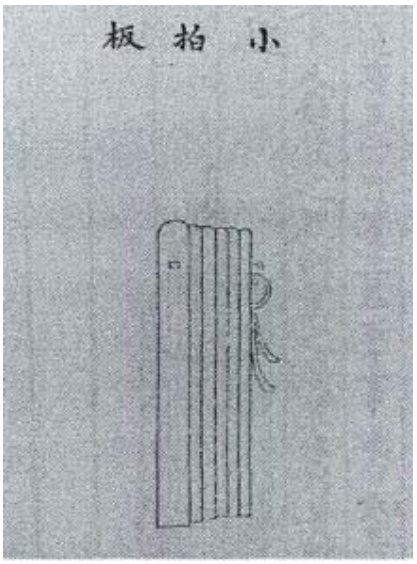

图 2-12《乐书》中的小拍板

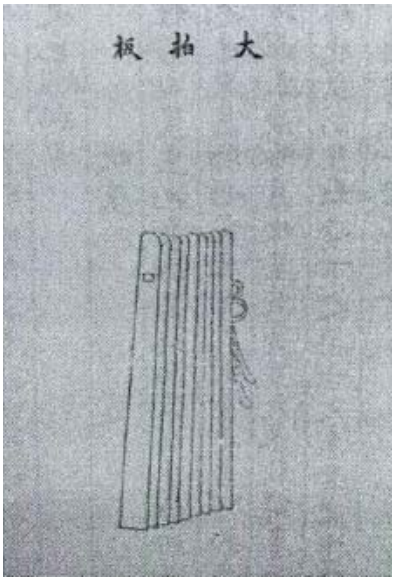

图 2-13《乐书》中的大拍板

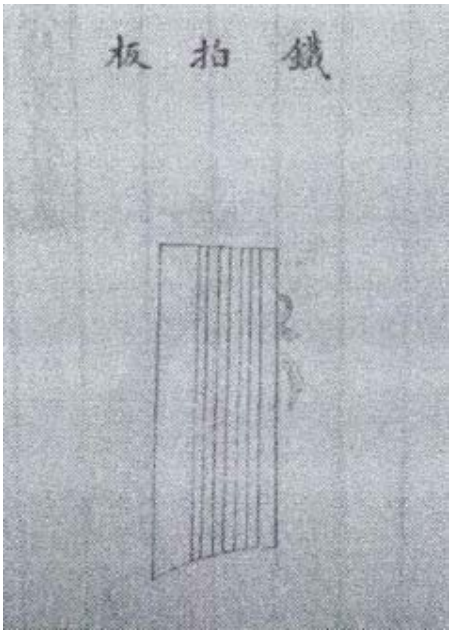

图 2-14《乐书》中的铁拍板

二、辽宋金元时期拍板的普遍使用

拍板在宋代得以广泛应用，这与唐宋之际音乐变革有关，赵为民先生认为：“唐宋之间是音乐文化大转折的时代。唐代以歌舞大曲为代表的贵族音乐至宋渐渐让位于以戏曲、说唱为代表的世俗音乐，这是由于受到市民文艺大潮的冲击，宋代音乐所发生的一个根本性变革。变革为拍板提供了历史契机。拍板在隋唐宫廷音乐中虽然不被看重，但却存在于散乐这一事实，标志着这一乐器所体现的世俗音乐的审美价值现，已预示着它

将伴随世俗音乐的发展而显荣的可能性。”[1]宋代宫廷乐器中，拍板已经是极为常见的伴奏乐器。北宋初年教坊所设的大曲部、法曲部、龟兹部、鼓笛部等四部乐所用伴奏乐器中，拍板是唯一共用乐器。正如有赵为民先生评论：“隋唐宫廷龟兹乐部所用乐器计十五种之多，但其中没有拍板。而宋初教坊龟兹乐部仅用八种乐器，较隋唐时期减少近二分之一，却增入了拍板。如果不是拍板在宋初宫廷教坊具有某种特殊的艺术魅力，它是不可能风光到如此程度的。”[2]《武林旧事》“皇后归谒家庙”条载：“鼓板、觱篥合小唱《舞杨花》。”[3]宋代宫廷教坊有专门的“拍板色”乐工，《武林旧事》中记录的“乾淳教坊乐部”中有拍板色乐工、鼓板乐工、马后乐拍板乐工等不同的拍板工种。可见，宋代宫廷音乐中，拍板是极为重要的伴奏乐器。

除宫廷外，民间市井音乐也频繁使用拍板作为伴奏乐器，拍板和鼓常连用，共同作为伴奏乐器。宋代民间市井有俗曲“荒鼓板”等，“今街市有乐人三五为队，专赶春场，看潮，赏芙蓉，及酒坐祗应，与钱亦不多，谓之荒鼓板。”[4]拍板与鼓一直作为控制节奏的重要乐器。《能改斋漫录》载：“崇宁、大观以来，内外街市鼓笛拍板，名曰‘打断’。至政和初，有旨立赏钱五百千。若用鼓板改做北曲子，并著北服之类，并禁止支赏。其后民间不废鼓板之戏，第改名‘太平鼓’。”[5]可见宋徽宗时期，市井街市鼓、笛、拍板极为常见，政和年间，还曾得到官方的认可和赏赐。

宋代拍板的流行也与宋词有关。宋词演唱时，拍板是重要的伴奏乐器，宋词中韵的位置需与拍位相对应。宋词的繁荣也使得拍板得以流行。柳永的《柳腰轻》就形象的描绘了拍板与歌舞相互配合的曼妙场景，“乍入霓裳促遍。逞盈盈、渐催檀板。慢垂霞袖，急趋莲步，进退奇容千变。算何止、倾国倾城，暂回眸、万人肠断。”[6]拍板也成为宋词演唱的重要配置。宋人张炎也认为唱曲必需要有拍，“曲之大小，皆合均声，岂得无拍？歌者或敛袖，或掩扇，殊亦可哂。唱曲敬不按拍，取气决是不匀，必无节奏，是非习于音者，不知也。”[7]宋词的普及也使得拍板制作更加精细。宋代拍板的材质以铁和木为主，其中木以檀若、桑木为主。宋代拍板有大拍板、小拍板之分。板片形状多为上锐薄下圆厚，这有利于击打发声。板片数量则有九片与六片之分，以六片为主。九片拍

[1]赵为民：《宋代拍板》，《中国音乐》1992 年第 3 期，第 40 页。
[2]赵为民：《宋代拍板》，《中国音乐》1992 年第 3 期，第 39 页。
[3]（宋）周密：《武林旧事》，北京：中华书局 2007 版，第 223 页。
[4]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版，第 96 页。
[5]（宋）吴曾：《能改斋漫录》，上海：上海古籍出版社 1979 版，第 16 页。
[6]唐圭璋：《全宋词》，北京：中华书局 1965 版，第 15 页。
[7]（宋）张炎：《词源》，《词话丛编》第 1 册，北京：中华书局 1986 版，第 257 页。

板主要用于胡乐，或宫廷大型宴乐的场合，六片板用于散乐等的小规模演奏，由于宋代市井音乐的繁荣，六片板逐渐成为主流。

此外在《辽史》卷十五和卷五十四中都记载有“拍板”，卷五十四载“散乐器”，包括“觱篥、箫、笛、笙、琵琶、五弦、箜篌、筝、方响、杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓、鞚、拍板。”[1]拍板作为散乐器与其他的乐器相互配合演奏。金代拍板在当时还被运用于仪仗之中，《金史》载：“中道，驾后辅龙直等三十一人：拍板一，筚篥十五，笛十四，人员一人。”[2]显然在仪仗中只有拍板一人，但是拍板在其中具有控制整个仪仗场面的节奏的重要作用。元代拍板作为击节乐器在宫廷宴乐和杂剧伴奏中使用。《元史》卷七十一“宴乐之器”载：“制以木为板，以绳联之。”[3]可见，拍板作为伴奏乐器被用于宫廷宴乐之中，又《元史》卷四十三所载《十六天魔》，其中使用的伴奏乐器有：“所奏乐用龙笛、头管、小鼓、筝、𥿄、琵琶、笙、胡琴、响板、拍板。”[4]

有学者认为元代拍板只用于燕乐，“宋词的歌唱不再，拍板的辉煌也告终结。元代拍板还只用于燕乐，明代开始，拍板的发展分为二途：其一，进入宫廷，成为礼乐的重要部分；其二，进入世俗戏曲的乐器群体，成为普通的伴奏乐器。”[5]显然这一观点没有注意到元代拍板使用也极其频繁。此外拍板成为戏曲的伴奏乐器，也并非明代出现，在宋元杂剧、散曲中已有鼓、板、笛的伴奏，这些都是明代戏曲拍板伴奏的早期渊源。如元人侯正卿的【黄钟】《醉花阴·柳叶儿》中将象板与笙、筝、瑟相并列，可见元代的拍板是较为常见的乐器，“冷落了绿苔芳径，寂寞了雾帐云屏，消疏了象板鸾笙，生疏了锦瑟银筝。”[6]张可久《南吕·一枝花·湖上归》：“［梁州］挽玉手留连锦英，据胡床指点银瓶，素娥不嫁伤孤另。想当年小小，问何处卿卿？东坡才调，西子娉婷，总相宜千古留名。吾二人此地私行，六一泉亭上诗成。三五夜花前月明，十四弦指下风生。可憎，有情，捧红牙合和伊州令。万籁寂，四山静，幽咽泉流水下声，鹤怨猿惊。”[7]“伊州令”是唐代教坊曲，歌女捧红牙合唱，红牙就是用檀木制作而成的上等拍板，这说明在元代仍在演奏唐时的教坊曲，而拍板是主要的伴奏乐器。元人士大夫甚至亲自上

[1]（元）脱脱：《辽史》卷五十四《乐志》，北京：中华书局 1974 版，第 892 页。
[2]（元）脱脱：《金史》卷四十二《历象志上》，北京：中华书局 1975 版，第 942 页。
[3]（明）宋濂：《元史》卷七十一《礼乐志五》，北京：中华书局 1976 年，第 1773 页。
[4]《元史》卷四十三《顺帝本纪六》，第 919 页。
[5]董希平：《拍板与宋词演唱》，《人民音乐》2013 年 10 期，第 60 页。
[6]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 280 页。
[7]《全元散曲》，第 990 页。

阵打拍板，薛昂夫的《【中吕】朝天曲·沛公》曲文中表现了主人公“自拈牙板”，配合丫鬟弹唱的情形：“好官，也兴阑，早勇退身无患。人生六十便宜闲，十载疏狂限。买两个丫鬟，自拈牙板，一个歌一个弹。醒时节过眼，醉时节破颜，能到此是英雄汉。”[1]这些都说明元代拍板并非走向沉寂，而是继续在世俗音乐中扮演重要的角色。

三、散曲中拍板的使用

孙玄龄先生在《元散曲的音乐》对散曲的伴奏乐器进行了统计，“从《全元散曲》中有关歌舞演唱的描写中可看出所用的伴奏乐器有以下七种：板、筝、琵琶、箫、笛子、笙、瑟。七种乐器在所有的描写中出现的次数是不同的，次数如下板十六次、筝十四次、琵琶六次、箫五次、笛五次、笙三次、瑟一次。”[2]从中我们可以看出，拍板的使用是最为频繁的。散曲作为茶余饭后或者宴会上的表演，所要求表演较为轻和，所使用乐器携带方便，声音也不宜太过嘈杂。拍板正符合散曲的要求。元代散曲根据其音乐的简易与复杂程度，而有不同形式的伴奏。最为简单的是歌唱无伴奏，也就是清唱的形式。如贯云石【越调】《斗鹌鹑·忆别》的曲文：“良友曾题，佳人所为。袅袅婷婷，姿姿媚媚。体态温柔，心肠老实。件件习，事事知。妙舞偏宜，清歌更美”[3]“清歌更美”显然是无伴奏的清唱。杨维桢【中吕】《普天乐》的曲文“清歌一曲”同样是无伴奏的演唱，“玉无瑕，春无价，清歌一曲，俐齿伶牙，斜簪剃髻花，紧嵌凌波袜。”[4]

除清唱外，仅有一件乐器伴奏的散曲也有不少。一件乐器伴奏的情况下通常以拍板为主。其作用是为演唱者打拍，控制节奏。这在曲文中也有反映。如元代散曲家乔吉的【越调】《凭栏人·小姬》：“手捻红牙花满头，爱唱春词不解愁。一声出画楼，晓莺无奈羞。”[5]红牙就是用绳串联数片檀木而成的拍板乐器。又如赵善庆的【双调】《折桂令·西湖》：“问六桥何处堪夸？十里晴湖，二月韶华。浓淡峰峦，高低杨柳，远近桃花。临水临山寺塔，半村半郭人家。杯泛流霞，板撒红牙，紫陌游人，画舫娇娃。”[6]张可久的【双调】《清江引·情》：“描金翠钿侵鬓贴，满口儿喷兰麝。檀板撒红牙，皓齿歌白雪，定不定百般娇又怯。”[7]又如张可久【双调】《折桂令·太真病齿图》：“沉香亭嚼徵含商，舞挫霓裳，病倚香囊。粉褪残妆，腮擎腻玉，饮怯凉浆。贬李白因

[1]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 707 页。
[2]孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社 1988 版，第 131 页。
[3]《全元散曲》，第 382 页。
[4]《全元散曲》，第 1417 页。
[5]《全元散曲》，第 594 页。
[6]《全元散曲》，第 744 页。
[7]《全元散曲》，第 839 页。

他口伤，闹渔阳为我唇亡。今夜凄凉，懒扣红牙，憔悴三郎。”[1]又如吴西逸的【越调】《柳营曲·赏春》：“花艳冶，柳敧斜，粉墙低画楼人困也。庭院星列，罗绮云叠，簇簇闹蜂蝶。紫霞杯我辈豪侠，绿云鬟仕女奇绝。乌丝栏看醉草，红牙板唱声揭。别，同载七香车。”[2]“红牙板唱声揭”说的也是仅以拍板伴奏的情形。张可久的《【双调】清江引·夜景》中形象描绘了檀板作为歌曲伴奏乐器的情形：“醺醺绮罗欢笑彻，檀板歌声歇。宝鼎串香绝，银烛灯花谢，玳筵前酒阑人散也。”[3]檀板停止时，歌声也停止了，说明拍板可以作为独立的歌曲伴奏。元代道士云龛子的《【中吕】迎仙客·混元珠》中描写八仙之一的蓝采和：“蓝采和，离世俗，手中拍板敲寒玉。摆天关，摇地轴，清风明月，独唱长生曲。”[4]八仙中的蓝采和同样是以拍板作为独奏乐器。

元代散曲中拍板的使用在考古壁画中也得以呈现，如河南伊川元东村的元代散乐壁画，散乐杂剧绘制于墓室东西两壁，画面高 1.21 米、宽 2.32 米。分别绘有四男二女，人物高约 0.56 米。在东壁第 1 到第 4 人均为男性，眉清目秀，面部丰满圆润。均戴黑色幞头，着红色圆领窄袖袍服，腰系带于前打结下垂，足穿黑靴微露。其中第三人手持枣红色拍板作拍打状，拍板为两块长方木板，用绳穿系板上端，呈八字状。[5]散曲中使用拍板的考古文物不仅在元代墓葬中有所发现，在宋墓中已有鼓板配合的散乐壁画，河南禹州白沙宋墓发现有散乐壁画，散乐壁画绘制于墓前东壁阑额下，用砖石砌成卷起的竹帘，竹帘为土黄色，并缀以绛心小花，帘两端各以银钩吊起，帘下雕砖作幔，幔下有女乐人 11 个，右侧 5 人前后两排站立，后排 2 人，右者戴硬脚花额幞头，着圆领窄袖紫袍，面北，双手各执小槌，作击鼓状，鼓为红色，下承黄色座；左者梳理高髻，着窄袖绛衫，面北，双手击拍板。[6]可见，宋元之际散乐所使用的乐器有明显的继承关系。

四、“象板银锣”——北曲中的拍板与其他乐器组合

元代拍板单独使用多为小型演出，其携带方便，演奏清素淡雅，适合茶余饭后的宴会表演。不过北曲中更多的是拍板与其他乐器共同伴奏的描写，如在诸宫调中，拍板和锣是互相配合的伴奏乐器。这在元杂剧家石君宝的《诸宫调风月紫云庭》中有丰富的表现，《诸宫调风月紫云庭》第三折曲文中有“象板银锣”、“撒板鸣锣”：“【石榴花】

[1]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 962 页。
[2]《全元散曲》，第 1166 页。
[3]《全元散曲》，第 839 页。
[4]《全元散曲》，第 1585 页。
[5]洛阳市第二文物工作队：《洛阳伊川元墓发掘简报》，《文物》1993 年第 5 期，第 43 页。
[6]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（河南卷）》，郑州：大象出版社 1996 版，第 147 页。

常记得玉鞭骄马宴鸣珂，长安市少年他，似那邻舟一听惜蹉跎。听一曲艳歌，细卷红罗。呵！我今日守空房也堕下千金货。（外末云。）（正旦唱：）却则是央及杀那象板银锣。况兼俺正厅儿虽是则些娘大，坐着俺那爱钞的劣虔婆！……【煞尾】此行折末山野村店上藏，竹篱茅舍里躲。能够得个桑榆景内安闲的过，也强如锣板声中断送了我！”[1]“【耍孩儿】早是你不合将堂上双亲躲，你却待改换你家门小可。这李亚仙苦劝你个郑元和，再休提那撒板鸣锣。若还俺娘知咱这暗私奔倒毒似那倒宅计，若还您爷见你这诸宫调更狠如那唱挽歌。你脖项上新开锁。俺娘难道那风云气少，您爷却甚末儿女情多！”[2]第四折曲文中更明确了锣板是诸宫调的主要伴奏乐器，“（卜儿云了。）（老孤云了。）（乐探上云。）（正旦引梅香将衫子锣板上了）。唱：【双调】【新水令】当日个为多情一曲【满庭芳】，曾贬得苏东坡也趁波逐浪。何况这莺花燕市客，更逢着云雨楚山娘。我凭那想像高唐，怎强如俺满意宿鸳鸯。”[3]此外第四折曲文“象板银锣可意娘，玉鞭骄马画眉郎。”曲文中反复提及拍板和锣，也充分说明了拍板和锣是诸宫调的共同伴奏乐器。

此外元代拍板常与鼓共同伴奏，称为“鼓板”。宋代赚曲就是以鼓板伴奏，将曲牌旋律循环演奏并辅以说，鼓板是其主要伴奏乐器。此外宋代“打断”也以鼓板为主要伴奏，《能改斋漫录》载：“崇宁、大观以来，内外街市鼓笛拍板，名曰‘打断’。至政和初，有旨立赏钱五百千。若用鼓板改做北曲子，并著北服之类，并禁止支赏。其后民间不废鼓板之戏，第改名‘太平鼓’。”[4]这里的以鼓板改做北曲，说明金元以来的北曲，鼓板就是其主要的伴奏乐器，因此也有学者认为元代的套曲就是宋代的赚曲。元代杂剧中也有以鼓板作为伴奏的，戏曲作家武汉臣的《散家财天赐老生儿》第三折中，有“动鼓板的非常，做杂剧的委实长”的描写，“【寨儿令】是谁家些贤妇女，孝儿郎？准备的整齐拖拽着慌，糖饼儿香，酸馅儿光，村酒透瓶香。动鼓板的非常，做杂剧的委实长，妆倬歌呆木大，长打手浪猪娘。这一场，更强似赛牛王。”[5]这说明从宋代的赚曲缠达到北曲中的杂剧、套曲，鼓板一直作为伴奏乐器存在。

此外，拍板在元代的使用不仅限于鼓、锣，元代散曲中还有关于拍板与其他乐器共同伴奏的描写，贾仲明的《铁拐李度金童玉女》第一折中象板与箫、笙簧共同伴奏的描

[1]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局 1980 版，第 344-347 页。
[2]《新校元刊杂剧三十种上》，第 346 页。
[3]《新校元刊杂剧三十种上》，第 353 页。
[4]（宋）吴曾：《能改斋漫录》，上海：上海古籍出版社 1979 版，第 16 页。
[5]《新校元刊杂剧三十种上》，第 258 页。

写："【村里迓鼓】摆窈窕翠娥红袖，出蒲萄紫驼银瓮，听嘹亮笙簧聒耳。间一派，仙音齐动。你看那梅香小玉，丫鬟使数，相随相从。鸾箫吹，象板敲；皓齿歌，细腰舞；琉璃钟，琥珀醲，呀！簇捧定可喜娘风流万种。(铁拐云：)金安寿，这是你尘世快乐，不如俺仙家受用也。(正末云)你更不见我受用处，你听我说。"[1]马致远的《孟浩然踏雪寻梅》第二折中有檀板与洞箫的合奏，"【梁州】光燦燦珠宫贝阙，素皑皑野店平桥。喜丰年有象宽怀抱，看峰峦崖岘林木萧条。听松声慢拂竹韵轻敲……正宜着唤红儿上檀板，底唱阳春。命仙童依新令，双吹洞箫。列位宾开东阁满泛香醇，他每都尽醉倒红炉暖阁，同欢笑噤声止莫喧闹，高歌白雪谣，乐意陶陶。"[2]另外张养浩的《【双调】胡十八·正妙年》中也描写了檀板与玉箫共同伴奏歌舞的情形，"客可人，景如意，檀板敲，玉箫吹。满堂香霭瑞云飞，左壁厢唱的，右壁厢舞的。这其间辞酒杯，大管是不通济。"[3]钟嗣成的《【双调】沉醉东风·听不厌鸾笙象板》有笙与拍板的合奏，"听不厌鸾笙象板，看不足凤髻蝉鬟。按不住刺史狂，学不得司空惯，常不教粉吝红悭。若不把群花恣意看，饱不了平生饿眼。"[4]吴仁卿的《【越调】斗鹌鹑·天气融融》中描写教坊司宴会时有拍板、萧、笛共同伴奏，"大殿里，设宴会，教坊司承应在丹墀。有舞的，有唱的，有凤箫象板共龙笛，奏一派乐声齐。"[5] 顾德润《【中吕】醉高歌过喜春来·宿西湖梅花飘雪漫山》中则有象板与弦索乐器共同出现的意象，"宿西湖梅花飘雪漫山，杨柳和烟放眼。画船稳系东风岸，金缕朱弦象板。"[6]刘庭信的《【中吕】粉蝶儿 美色》中象板与银筝共同出现，"【耍孩儿】玳筵开一派笙歌引，簇拥着一个娉婷玉人。舞纤腰憔瘦不胜春，美孜孜笑脸温存。也宜教画栏干遮护着琼花蕊，锦帐幕周围着玉树春。酒捧着金波酝，受用杀银筝象板，风流杀翠袖红裙。"[7]汤舜民的《【双调】湘妃引·道中值雪》同样是将银筝与象板共同描写，"抵多少庐山高蜀道难，对梅花细说愁烦。谁家无锦衾毡帐？那答无银筝象板？何处无玉辔雕鞍？"[8]汤舜民《【正宫】赛鸿秋北·记当时同欢笑》将琵琶、筝与檀板共同伴奏的情形描绘的淋漓尽致，"记当时同欢笑，携手向花间道。赏心时同饮香醪，踏青处共寻芳草。见游蜂粉蝶都来绕，两

[1]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版，第 1093 页。
[2]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[3]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 402 页。
[4]《全元散曲》，第 873 页。
[5]《全元散曲》，第 736 页。
[6]《全元散曲》，第 1070 页。
[7]《全元散曲》，第 1444 页。
[8]《全元散曲》，第 1547 页。

点春山蛾眉扫。舞裙低杨仰纤腰，髻云堆金凤斜挑。把琵琶细拨，檀板轻敲。”[1]“【脱布衫带赤小梁州北】琵琶拨擅板轻敲，锦筝捣指法偏高。抚冰弦分轻清重浊，和新词美音奇巧。你看他体态轻盈舞细腰，端的是丰韵娇娆；遏云声美透青霄，端的是多奇妙，真个是芙容面海棠娇。”[2]可见，拍板作为击节乐器在北曲中使用非常广泛，其既可以与琵琶、筝等弦索乐器相配合，也可以与锣、鼓等乐器配合，同时还能与箫、笙等吹奏乐器配合。

五、“象板轻敲”——元曲中拍板的文学意象

在元曲中，“象板轻敲”是常出现的曲文，如刘秉忠的【双调】《蟾宫曲•二小酌》中有“象板轻敲”，“聚殷勤开宴红楼，香喷金猊，帘上银钩。象板轻敲，琼杯满酌，艳曲低讴。结夙世鸾交凤友，尽今生燕侣莺俦。语话相投，情意绸缪。拚醉花前，多少风流。” 可见，当时红楼宴会上的唱曲以拍板作为伴奏。赵孟頫的【黄钟】《人月圆•一枝仙桂香生玉》中同样有“轻敲象板”，“一枝仙桂香生玉，消得唤卿卿。缓歌金缕，轻敲象板，倾国倾城。几时不见，红裙翠袖，多少闲情。想应如旧，春山澹澹，秋水盈盈。”[3]元人孔文升的 《【双调】折桂令 • 赠千金奴》中也有“檀板轻敲”的描写，“杏桃腮杨柳纤腰，占断他风月排场，鸾凤窝巢。宜笑宜颦，倾国倾城，百媚千娇。一个可喜娘身材儿是小，便做天来大福也难消。檀板轻敲，银烛高烧，万两黄金，一刻春宵。”[4]张可久《【双调】折桂令 • 赠歌者秀英》中有“檀板轻敲”的描写，“海棠娇杨柳纤腰，眼转秋波，脸晕春潮。檀板轻敲，冰弦初奏，彩扇低招。倾城倾国越西子梨梨枣枣，行云行雨楚巫娥暮暮朝朝。橙剖并刀，酒捧金蕉。烂醉东风，受用良宵。”[5]汤舜民《【正宫】赛鸿秋北 • 记当时同欢笑》：“记当时同欢笑，携手向花间道。赏心时同饮香醪，踏青处共寻芳草。见游蜂粉蝶都来绕，两点春山蛾眉扫。舞裙低杨仰纤腰，髻云堆金凤斜挑。把琵琶细拨，檀板轻敲。”[6]“象板轻敲”在音乐上所表现的是轻缓的击打节奏，所配合的歌曲也以舒缓柔慢为主，在情绪上，此类歌曲都有哀婉、伤感、忧愁的表达，因此“象板轻敲”也成为哀怨情绪的一种文学意象。

元代以后，拍板主要在戏曲中作为伴奏乐器，但明人唱北曲时也会使用拍板。据明

[1]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 1547 页。
[2]《全元散曲》，第 285 页。
[3]《全元散曲》，第 136 页。
[4]《全元散曲》，第 136 页。
[5]《全元散曲》，第 767 页。
[6]《全元散曲》，第 1547 页。

人顾起元《客座赘语》载："南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会、小集，多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲，乐器用筝、蓁、琵琶、三弦子、拍板。若大席，则用教坊打院本，乃北曲大四套者，中间错以撮垫圈、舞观音，或百丈旗，或跳队子。"[1]可见，万历以前大套北曲的伴奏乐器有拍板，"后乃变而尽用南唱，歌者祇用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。"[2]万历以后，北曲南唱的伴奏不用三弦，而以鼓板代之。

总之，拍板因其携带方便，节奏性强，适合于大多数场合的伴奏，而成为辽宋金元时期最为常见的伴奏乐器之一。拍板因其特性适合于茶余饭后或者宴会上的散曲表演，这在北曲中有所反映。此外，拍板与其他乐器合奏在北曲中极为常见，其既可以与琵琶、筝等弦索乐器相配合，也可以与锣、鼓等乐器配合，同时还能与箫、笙等吹奏乐器配合。特别是鼓板的配合，是最为常见的乐器组合，通过文献梳理可知，从宋代的赚曲缠达到北曲中的杂剧、套曲，鼓板一直作为伴奏乐器存在。此外，"象板"在音乐上表现出轻缓、柔慢的节奏，在情绪上，此类歌曲都有哀婉、伤感、忧愁的表达，因此"象板轻敲"也成为哀怨情绪的一种文学意象。

[1]（明）顾起元：《客座赘语》，北京：中华书局 1987 版，第 303 页。
[2]《客座赘语》，第 303 页。

第三章　北曲伴奏中的吹奏乐器

笙、笛等吹奏乐器较击节乐器声轻且细，适合于清乐、细乐的演奏。宋代清乐中就常使用笙、笛等吹奏乐器，“清乐比马后乐，加方响、笙、笛，用小提鼓，其声亦轻细也。淳熙间，德寿宫龙笛色，使臣四十名，每中秋或月夜，令独奏龙笛，声闻于人间，真清乐也。”[1]吹奏乐器早在宋杂剧中就已扮演重要角色。《都城纪胜》载：“杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。其吹曲破断送者，谓之把色。大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也，故从便跣露，谓之无过虫。”[2]其中把色为宋杂剧中的乐工，司马光在 《枢密院三月十三日于大相国寺开启圣节道场》中道：“八音繁会，七律钧谐，上悦台颜，把色合曲。”[3] 宋杂剧中把色所使用的乐器便是吹奏乐器。吹奏乐器在宋代属于“细乐”，与之相对的是“大乐”的概念，“细乐比之教坊大乐，则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也，每以箫管、笙、篥、稽琴、方响之类合动。”[4]细乐偏抒情，大乐重气势，二者在不同情境下主次不同，在渲染气势的演出场合，大乐是主角，细乐为陪衬；而在注重抒情、娱乐的场合，则以细乐演奏为主。

第一节　北曲中的笙

笙是我国古老的簧管乐器，其历史源远流长。殷商出土的甲骨上就有关于笙的记载，《诗经》中有“我有嘉宾，鼓瑟吹笙”的记载，可追溯的历史达三千年之久。《史记》中也记有“女娲之笙簧”，《乐府杂录》载：“笙者，女娲造也。仙人王子晋于缑氏山月下吹之，象凤翼，亦名参差。自古能者固多矣。”[5]

一、“笙”的文献、文物考证

（一）“笙”的文献考证

传说中有“女蜗氏之笙簧”、“随作笙”之言，然而这只是一个历史的传说，并没

[1]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版，第 96 页。
[2]《都城纪胜》，第 96 页。
[3]（宋）司马光：《温国文正公文集》卷六十九，四部丛刊景宋绍兴本。
[4]《都城纪胜》，第 96 页。
[5]（唐）段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局 2012 版，第 96 页。

有详细的资料对其进行考证。目前来看，能够得到确切的关于笙的记载可考资料应该始于商代甲骨文的记载。在甲骨文中有“龢”字，“龢”同“和”为同音。在《吕氏春秋》中载：“正六律，龢五声，杂八音，养耳之道也”[1]，由文献中可以看出，“龢”是一种具有五个音阶的乐器。在汉代许慎的《说文解字》中载：“龢，调也。从龠禾声。”[2]而在汉代乐器中出现了“龢”，清代学者段玉裁考释《说文解字》说“经传多借和为龢”，由此可以得知，龢为一种吹奏乐器，又见《说文解字》中载“龠：乐之竹管，三孔，以和众声也。”[3]然在清代文献中记载：“和，古文咊、龢。”[4]因此，可以得出“龢”与“和”为同一乐器。《尔雅·释乐》中载：“大笙谓之巢，小笙谓之和”[5]又见司马光《内篇》记载：“龢，一曰小笙，十三管也。”[6]由此可知“龢”与“笙”在当时应该属于同一种乐器，即可以证明历史文献中的记载与甲骨文中“龢”乐器的一致性。在周代的文献中，同时出现了笙和竽两种乐器，笙和竽被用于宫廷音乐之中。《尚书·益稷》中载：“下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间。”[7]《诗经》中载：“我有嘉宾，鼓瑟吹笙；吹笙鼓簧，承筐是将。”[8]《尔雅》中载：“笙十九簧曰巢，十三簧曰和。”[9]由引文可以推出：其一，笙在当时的社会中已经成为一种常用乐器，在重要的宴会或者活动中被使用。其二，笙乐器有了新的形制，即十九簧为巢笙（图 3-1），十三簧为和笙（图 3-2），这种乐器名称被延续下来。秦汉时期，笙的在形制上变化较大。《说文解字》中载：“十三簧至十九簧曰笙。其他皆相似也。大笙为之巢，小笙为之和。三十六簧曰竽。”[10]在东汉应劭《风俗通义》中载：“笙，《世本》：随作笙，长四寸，十二簧，像凤之身，正月之音也，物生故谓之笙。”[11]“竽，……管三十六簧也，长四尺二寸；今二十三管。”[12]可以看出，竽和笙是同属一类的乐器，只是在乐器“簧”的数量上不一样，进而在乐器的称谓上有了差异，从十三簧到三十六簧，可见笙乐器在发展中的变化，这一时期出现了巢笙、和笙、竽笙。

[1]许维遹：《吕氏春秋集释》，北京：中华书局 2009 版，第 308 页。
[2]（东汉）许慎：《说文解字》，沈阳：万卷出版社 2009 版，第 119 页。
[3]《说文解字》，第 119 页。
[4]李光陆：《中国笙艺术》，北京：文化艺术出版社 2006 版，第 36 页。
[5]邹德文注解：《尔雅》，郑州：中州古籍出版社 2013 版，第 229 页。
[6]丁度等编：《集韵》，上海：上海古籍出版社 1985 版，第 537 页。
[7]李凌云主编：《易经·尚书·礼记》，北京：中国戏剧出版社 2000 版，第 215 页。
[8]王秀梅译注：《诗经》，北京：中华书局 2006 版，第 237 页。
[9]李学勤主编：《尔雅注疏》，北京：北京大学出版社 1999 版，第 156 页。
[10]（东汉）许慎：《说文解字》，沈阳：万卷出版社 2009 版，第 119 页。
[11]（东汉）应劭：《风俗通义》，北京：中华书局 1981 版，第 281 页。
[12]《风俗通义》，第 308 页。

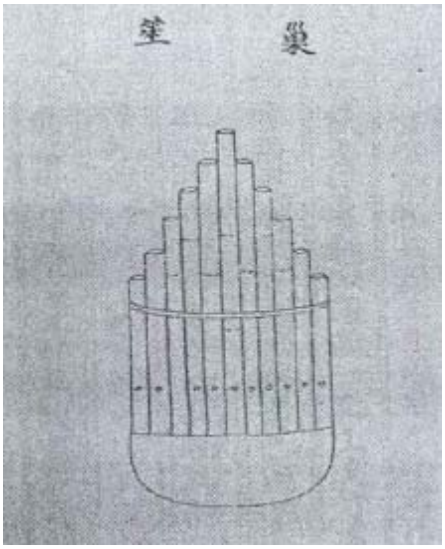

图 3-1 《乐书》中的巢笙

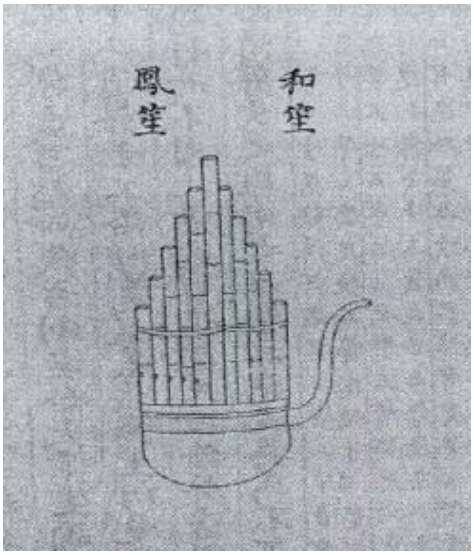

图 3-2 《乐书》中的和笙

魏晋隋唐时期，乐师根据笙的大小和音准的不同，把十九簧笙分别成称为和笙、巢笙和竽笙，从本质上讲，它们都是匏属乐器。这一时期，笙在制作上产生了较大的改变，先前用葫芦作笙斗，而在此时改为木料制作，这样使得笙斗体积变小、质地坚硬，吹奏起来较为方便。魏征在《隋书·音乐志》中载："匏之属二：一曰笙，二曰竽，并女娲之所作也。笙列管十九，于匏内施簧而吹之。竽大三十六管。"[1]《旧唐书》卷二十九载："竽管三十六，宫管在左。和管十三，宫管居中。今之竽、笙，并以木代匏而漆之，无复音矣。荆、梁之南，尚存古制云。管三孔曰籥，春分之音。"[2]《南齐书》卷十一载："笙磬谐音，箫韶难古。"[3]由此可以看出笙和竽在簧管的数量上存在差异，超过一定数量称为竽，少之则称为笙。南北朝至隋唐，笙、竽并存使用，但在雅乐中只使用竽，后来竽逐渐失去了它的历史地位，逐渐被笙所代替。笙在隋唐时期的燕乐九部乐、十部乐中的清乐、高丽乐、西凉乐、龟兹乐中被采用。《隋书》卷十五载："后周登歌，备钟、磬、琴、瑟，阶上设笙、管。今遂因之。合于仪礼荷瑟升歌，及笙人，立于阶下，间歌合乐，是燕饮之事矣。登歌法，十有四人，钟东磬西，工各一人，琴、瑟、筝、筑各一人，并歌者三人，执节七人，并坐阶上。笙、竽、箫、笛、埙、篪各一人，并立阶下。"[4]显然，隋代宫廷已经开始把笙作为一种伴奏乐器放在大型的音乐表演之中。《新唐书》载："丝有琵琶、五弦、箜篌、筝、竹有觱篥、箫、笛，匏有笙……后人失其传，

[1]（唐）魏征:《隋书》卷十五《音乐志下》，北京：中华书局 1982 版，第 375 页。
[2]（五代）刘昫：《旧唐书》卷二十九《音乐志二》，北京：中华书局 1975 版，第 1074 页。
[3]（南朝）萧子显：《南齐书》卷十一《乐志》，北京：中华书局 1974 版，第 189 页。
[4]《隋书》卷十五《音乐志下》，第 357 页。

而更以异名，故俗部诸曲，悉源于雅乐。”[1]可见，笙在唐代的乐器中具有重要的位置。

在宋代，笙是宫廷音乐中的伴奏乐器，但处在从属的地位。《宋史》卷一百二十九记载：“设篆二、篪一、巢笙三、和笙二、为一列，西上。埙一，在篆南。闰余匏一，箫一，各在巢笙南。又于午阶之西，设篆二、篪一、巢笙二、和笙二，为一列，东上。埙一，在篆南。七星匏一，九星匏一，在巢笙南。箫一，在九星匏西。钟、磬、柷、敔、拊、琴、瑟工各坐于坛上（太庙、宗祀、大朝会则于殿上）。”[2]由引文可以看出，笙在宋代虽然作为一种常使用乐器，但是它并不作为主奏乐器，只是与其他乐器进行配合演奏。焉树芬《民族乐器概论》中认为：“宋代以后的音乐中只有笙没有竽”[3]，可以看出竽已经退出了宫廷乐器的行列。陈旸《乐书》卷一百三十一载：“圣朝太乐诸工，以竽、巢、和并为一器，率取胡部十七管笙为之。所异者特以宫管，移之左右而不在中尔，虽名为雅乐，实胡音也。或二十三管，或十九管。二十三管则兼乎四清二变，十九管则兼乎十二律七音，要皆非古制也。”[4]可见在宋代，笙的制作形制上也产生了一定差异。宋代以后，笙除了在材质上有所改变之外，在其他方面改变不多，笙在伴奏乐器中作为从属地位没有得到较大的改观。

在《辽史·乐志》卷五十四中载：“酒一行，觱篥起，歌。酒二行，歌，手伎入。酒三行，琵琶独弹，饼，茶，致语，食入，杂剧进。酒四行，阙。酒五行，笙独吹，鼓笛进。酒六行，筝独弹，筑球。酒七行，歌曲破，角觝。”[5]又见“曲宴宋国使乐次”中载：“酒一行，觱篥起，歌。酒二行，歌。酒三行，歌，手伎入。酒四行，琵琶独弹，饼，茶，致语，食入，杂剧进。酒五行，阙。酒六行，笙独吹，合法曲。酒七行，筝独弹。酒八行，歌，击架乐。酒九行，歌，角觝。”[6]在辽代，笙被运用于散乐之中，并且作为单独演奏的乐器。但笙在伴奏乐器中被排在了靠后的位置，说明笙乐器在当时地位并不突出。《金史·乐上》卷三十九载：“乐舞名数。太庙登歌，钟一簴，磬一簴，歌工四，籥二，埙二，篪二，笛二，巢笙二，和笙二，箫二，七星匏一，九耀匏一，闰余匏一，搏拊二，柷一，敔一，麾一，一弦琴，三弦琴，五弦琴，七弦琴，九弦琴各二，瑟四。别庙登歌并同。亲祠则用金钟、玉磬。摄祭则用编钟、编磬。”[7]笙在金代是常

[1]（宋）欧阳修等：《新唐书》卷二十二《礼乐志十二》，北京：中华书局 1975 版，第 473-474 页。
[2]（元）脱脱：《宋史》卷一百二十九《乐志四》，北京：中华书局 1977 版，第 3013 页。
[3]焉树芬：《民族乐器概论》，北京：航空工业出版社 2008 版，第 11 页。
[4]（宋）陈旸：《乐书》卷一百三十一《乐图论》，清文渊阁四库全书本。
[5]（元）脱脱：《辽史》卷五十四《乐志》，北京：中华书局 1974 版，第 891-892 页。
[6]（元）脱脱：《辽史》卷五十四《乐志》，第 892-893 页。
[7]（元）脱脱：《金史》卷三十九《乐志上》，北京：中华书局 1975 版，第 887 页。

用的伴奏乐器，金代还出现了新的笙乐器的种类，即巢笙和和笙。《元史·礼乐》卷六十八载："宫县乐器既成，大乐署郭敏开坐名数以上：编钟、磬三十有六簴，树鼓四，晋鼓一，路鼓二，鼗鼓二，相鼓二，雅鼓二，柷一，敔一，笙二十有七，埙八，篪、箫、籥、笛各十，琴二十有七，瑟十有四，单铎、双铎、铙、錞、钲、麾、旌、纛各二，补铸编钟百九十有二，灵壁石磬如其数。"[1]又见《元史·礼乐志》卷六十八载："匏部"："大者曰巢笙，次者曰和笙，管皆十九，簧如之。"[2]在元代的大乐署中可以看到宫廷乐器中有笙乐器，并且在数量上不在少数。从《辽史》、《金史》、《元史》中的记载可以看到笙在当辽、金、元社会历史时期作为主要伴奏乐器，但是在分类方法上，辽金元时期仍然承袭了宋代的乐器分类方法。

（二）"笙"的文物考证

戏曲文物是研究乐器最直观的历史资料，从当前来看，在砖雕、画像石、壁画等艺术品中都有不同数量的笙乐器出现。1972 年在湖南长沙马王堆汉墓中发现了一件冥器——竽，二十二簧[3]。1978 年，在湖北曾侯乙墓葬中一共发现了 5 件笙乐器，分别为：十二簧笙、十四簧笙、十八簧笙三种形制[4]。而后出现了三十六簧笙，但是并未流传下来。现存有清代留存下来的有内蒙古博物馆馆藏的十七簧笙、黑漆鎗金笙、竹笙。这是从墓葬中可以见到笙的原本形象，为研究笙提供了一定的实物资料的参考。

在河南南阳唐河发现的笙画像砖中[5]，可以看到一块长 86 厘米，狂 38 厘米的画像砖，该块画像石被分成两组，上面一块主要描绘墓主身前的生活场景，墓主乘坐马车，前有车夫驾车作前行状。右边有人执盾守于阙前，正作躬身迎接状。而在另一块画像砖中，描绘的人物被分成了若干组，其中描绘的有一个 3 人组成的乐队，皆为跪作状，前一人击筑，乐工一手抚筑首，一手执棒，作演奏状；中间一位乐工，手执鼓槌，作击鼓状，右边一人双手捧笙，作吹奏状。从这块画像砖可以看到当时墓主的社会生活的多个方面，出现乐队，说明墓主在生前较为注重娱乐活动，出现在画像石中的乐器并非是简单的描绘，而是把整个表演的场景都描绘出来，说明当时的社会注重墓葬装饰表现，其目的是彰显墓主的丰富的艺术生活。笙作为乐器，往往不单独使用，而是与其他乐器进行合奏，形成曲调多样、内容丰富的音乐艺术的格调。

[1]（明）宋濂：《元史》卷六十八《礼乐志二》，北京：中华书局 1976 版，第 1695 页。
[2]《元史》卷六十八《礼乐志二》，第 1702 页。
[3]张月：《笙属乐器命名流变及类别考述》，《黄河之声》2012 年第 18 期，第 48 页。
[4]周和明主编：《中国民族乐器考》，沈阳：辽宁民族出版社 2013 版，第 32 页。
[5]赵成甫：《南阳汉代画像砖》，北京：文物出版社 1990 版，第 126 页。

笙乐器在雕塑中也可以发现不同时期的笙，从发现情况来看，大部分的笙乐器的出现，主要是依托乐队的圆雕笙乐俑。在湖南岳阳桃花山发现的乐舞俑共计九件，皆为瓷质，从俑的发饰、服饰的特征来看，应该是唐代的乐舞俑。从俑的形态来看，八个演奏俑和一个乐舞俑组成，八个演奏俑分别所持的乐器为：曲项琵琶、琵琶、箫、排箫、笙、箜篌、筝、锣。乐俑都是手持乐器，作演奏状，这组乐俑在湖南地区发现尚属首次。[1]在故宫馆藏的由郭沫若捐献的女乐俑三件[2]，经鉴定为唐代文物，三件女乐俑高分别为34、35.5、34.5 厘米，从形体特征来看，这些灰陶俑为小型化的戏乐俑，从她们的穿着打扮来看，应该为盛唐时期的文物。三人手持乐器从左到右分别为：排箫、笙、琵琶。那么从乐工的位置来看，把笙放在了三人中间的位置，说明当时社会是重视笙，所以在演奏的过程当中，就把演奏笙的乐手作为中心人物进行表现，这说明唐代笙乐器的突出作用。河南安阳杨偘墓伎乐俑共发现十件乐俑，其中乐俑八件，舞俑两件。乐俑身高大约为 18 厘米左右，从乐俑的手持乐器来看，弹琵琶二人，吹笙艺人为一人，拍钹一人，击鼓 1 人，其他乐师手持乐器上不清楚。有专家推测从乐师的人物姿态特征来看认为所持的乐器为：拍板、竖笛、筚篥。[3]可以看出，在戏俑或者乐俑中，基本把笙当作一种常用乐器。

在绘画中，同样也可以看到笙乐器的存在。在宋代画家的《九歌图卷》中有两组乐队，在“东皇太一”的部分，绘制有 8 位乐师跪坐在毡毯上面，从乐师手持的乐器分别为、鼗鼓、铜钟、拍板、笙、箫等，乐师们正在聚精会神地演奏，神情完全融入到演奏之中。在“东君”部分中，画有人物 10 人，乐师跪坐演奏，前面 2 人击打乐器悬钟、悬鼓，后面死人在演奏乐器，分别为排箫、笙、龙头笛、瑟。舞者为 4 人，头戴发冠，宽袖长衣，披带飘扬。

二、元代散曲中的笙

笙的发音方式是自由簧耦合发音原理。其声源是自由式簧片振动作，簧片振动的频率引起笙管内空气柱的振动频率，并发出悦耳的声音。与琵琶、笛子等乐器相较，笙在音高、音准上不会有太大变化。笛子等乐器都会因演奏力度的变化而变化，琵琶、三弦等弦索乐器会受温度以及拨弦准度、力度的影响，而使音准出现问题。而笙并不存在音准上的问题，这是其优于其他乐器之处。在元代散曲中，笙是重要的伴奏乐器，我们从

[1]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（湖南卷）》，郑州：大象出版社 2006 版，第 262 页。
[2]郑振铎：《中国古明器陶俑图录》，上海：上海古籍出版社 1947 版，第 192 页。
[3]安阳市博物馆：《唐杨偘墓清理简报》，《文物资料丛刊》1982 年第 6 期，第 45 页。

众多元代散曲中随处可见的“笙歌”，就可以知道笙是散曲的主要伴奏乐器。北曲“笙歌”连用的描写很多，如元末散曲家汤式的【双调】《天香引·西湖感旧》中道：“问西湖昔日如何？朝也笙歌，暮也笙歌。问西湖今日如何？朝也干戈，暮也干戈。昔日也二十里沽酒楼香风绮罗，今日个两三个打鱼船落日沧波。光景蹉跎，人物消磨。昔日西湖，今日南柯。”[1]【中吕】《满庭芳·武林感旧二首》：“笙歌醉乡，绮罗绚采，粉黛吹香。业风人海波千丈，送尽春光。湖内外静悄悄六桥画舫，浙东西冷清清一道长□。休悲怆，自今日往，何物不兴亡！”[2]不过“笙歌”常与国家败亡相联系，似乎含有“玩物丧志”的贬义意味。此外“笙歌”还有用以表达离别的情愁，如陈草庵的【中吕】《山坡羊·繁华般弄》：“繁华般弄，豪杰陪奉，一杯未尽笙歌送。恰成功，早无踪，似昨宵一枕南柯梦，人世枉将花月宠。春，也是空；秋，也是空。”[3]笙作为中原传统乐器，也受到其他民族的喜爱。女真人奥敦周卿的小令【双调】《蟾宫曲·西山雨退云收》中有“尽欢声无日不笙簧”的描写，“西山雨退云收，缥缈楼台，隐隐汀洲。湖水湖烟，画船款棹，妙舞轻讴。野猿搦丹青画手，沙鸥看皓齿明眸。阆苑神州，谢安曾游。更比东山，倒大风流。西湖烟水茫茫，百顷风潭，十里荷香。宜雨宜晴，宜西施淡抹浓妆。尾尾相衔画舫，尽欢声无日不笙簧。春暖花香，岁稔时康。真乃上有天堂，下有苏杭。”[4]

在元散曲中，笙还与其他乐器共同伴奏，这在曲文中也有所体现。笙、箫合奏是北曲最为常见的伴奏形式，以至于【双调】《新水令》【驻马听】中有“笙箫厌倦讴新曲”的描写，“佳丽欢娱，龟背帘前听笑语。夜筵摆列，银釭高点照娇妹。玉瓶插紫珊瑚，金樽潋滟葡萄绿。不寻俗，笙箫厌倦讴新曲。”[5]说明北曲中笙、箫合奏是最为常见的伴奏形式。此外元人赵天锡【双调】《雁儿落过清江引碧玉箫·美河南王》中的“笙箫齐和”表现了笙箫合奏的美好，“厌市朝车马多，羡凌烟阁功劳大。盖村居绿野堂，赛兰省红莲幕。浊酒一壶天地阔，世态都参阅。闷携藜杖行，醉向花阴卧，老官人闲快活。北镇沙陀，千里暮云合。南接黄河，一线衮金波。赛渊明五柳庄，胜尧夫安乐窝。红粉歌，笙箫齐和。他，访谢安在东山卧。”[6]乔吉的【双调】《水仙子·乐清箫台》中也有清箫与玉笙的共同演绎，“枕苍龙云卧品清箫，跨白鹿春酣醉碧桃，唤春猿夜拆烧丹

[1]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 1559 页。
[2]《全元散曲》，第 1572 页。
[3]《全元散曲》，第 145 页。
[4]《全元散曲》，第 152 页。
[5]《全元散曲》，第 1851 页。
[6]《全元散曲》，第 570 页。

灶。二千年琼树老，飞来海上仙鹤。纱巾岸天风细，玉笙吹山月高，谁识王乔？”[1]该散曲用清箫和玉笙共同表现了仙乐飘飘的神仙世界。吴仁卿【中吕】《上小楼·西湖泛舟》中的“笙箫一片”表现了西湖泛舟时音乐、风景合二为一的景致，“骄骢锦鞯，轻罗彩扇。帘卷东风，花绽香云，柳吐晴烟。泛画船，列骑筵，笙箫一片，人都在水晶宫殿。”[2]张可久【双调】《折桂回·钱塘即事》中“灯火笙箫”则描写元宵时节的热闹场景：“倚苍云拱北城高，地胜东吴，树老南朝。翠袖联歌，金鞭争道，画舫平桥。楼上楼直浸九霄，人拥人长似元宵。灯火笙箫，春月游湖，秋日观潮。”[3]可见在散曲中，笙、箫合奏即可以表现世俗世界的热闹场景，也能表现蓬莱仙山的高超意境。

除笙箫合奏外，笙与拍板也是常见的乐器组合。笙的表现力丰富，搭配节奏感极强的拍板，成为元代散曲常见的乐器组合。这在元散曲的曲文中有所反映。如张可久的【中吕】《迎仙客·春日湖上二首》：“雨亦奇，锦成围，笙歌满城莺燕飞。紫霞杯，金缕衣，倒著接篱，湖上山翁醉。舞绛纱，扣红牙，耳边玉人催人马。雪儿歌，苏小家，月淡梨花，醉倚秋千架。”[4]这里的笙与红牙拍板共同作为散曲的伴奏乐器，其功能也有差异，拍板的节奏快，主要配合“催人马”等快节奏的情节，而“笙歌满城莺燕飞”显然是配合莺燕双飞的爱情。钟嗣成的【双调】《沉醉东风·听不厌鸾笙象板》也有笙与拍板合奏的描写，“听不厌鸾笙象板，看不足凤髻蝉鬟。按不住刺史狂，学不得司空惯，常不教粉吝红悭。若不把群花恣意看，饱不了平生饿眼。”[5]“鸾笙象板”也成为散曲中对美好音乐的常见描写。

除笙、拍板的搭配外，也出现了笙与鼓的搭配。元人汤式的套曲《哨遍·新建构栏教坊求赞》【四煞】中有笙、鼓配合的描写，“这壁厢酒肆里笙歌聒耳来，那壁厢厢渲房中麝兰扑鼻吹，隔离五云宫阙无多地。鼓儿敲普冬冬响随仙仗迎□□，板儿撒矻刺刺声逐天风入凤墀。八音备：土匏革木，丝竹金石。”[6]鼓与拍板都作为控制节奏的乐器，但其音响效果有较大差别，鼓的音响要远大于拍板。该套曲所描写的是勾栏中的表演，勾栏中人声鼎沸，如用拍板则容易湮没，鼓的声响较大，适合勾栏表演。拍板因声音轻和，容易携带，适合于茶余饭后散曲的表演。

元代散曲曲文中也常现三种或三种以上的乐器合奏，如无名氏【中吕】《粉蝶儿》

[1]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 623-624 页。
[2]《全元散曲》，第 730 页。
[3]《全元散曲》，第 938 页。
[4]《全元散曲》，第 810 页。
[5]《全元散曲》，第 1361 页。
[6]《全元散曲》，第 1459 页。

《阅世》【石榴花】的曲文中所描写的“玉箫檀板紫鸾笙”，有笙、檀板、箫的合奏，“一片惜花心常是引了人魂灵，但沾着便留情。玉箫檀板紫鸾笙，向花阵锦营，燕燕莺莺。悲欢聚散常无定，落得去秦楼谢馆贪滥风声。好光阴过眼如翻饼，到担阁了锦片也似好前程。”[1]又如元代散曲家侯正卿【黄钟】《醉花阴·柳叶儿》中有笙与象板、筝、瑟等合奏的曲文，“冷落了绿苔芳径，寂寞了雾帐云屏，消疏了象板鸾笙，生疏了锦瑟银筝。”[2]无名氏的【商调】《集贤宾》【青歌儿】的曲文中则有“象板银筝，歌舞吹笙”，说明笙与拍板、筝共同为歌舞伴奏，“呀，他是我今生今生性命，那世那世魂灵。一去教人不快情。遮莫有锦阵花营，酒友诗朋，象板银筝，歌舞吹笙。花朵人儿将玉杯擎，我只是无情兴。”[3]其后曲文中则有“终朝弦管笙歌奏”，说明笙不仅与板、筝合奏，同时也与其他管乐器合奏，【皂罗袍南】“美满恩深情厚，愿百年谐老，共守白头。相逢谁似恁风流，终朝弦管笙歌奏。池亭东畔，湖山西首，金怀慢举佳肴广，有蓬莱仙境无如右。”[4]刘庭信的【中吕】《粉蝶儿》【耍孩儿】中，以笙伴奏歌舞开始筵会，之后有筝、象板伴奏，“玳筵开一派笙歌引，簇拥着一个娉婷玉人。舞纤腰憔瘦不胜春，美孜孜笑脸温存。也宜教画栏干遮护着琼花蕊，锦帐幕周围着玉树春。酒捧着金波酝，受用杀银筝象板，风流杀翠袖红裙。”[5]

笙除与吹奏乐器、击节乐器的合奏外，与弦索乐器的合奏也较为常见。如笙与筝的配合，张可久的【南吕】《四块玉·伤春》中道：“杨柳阴，秋千影，恨煞啼鹃断肠声，越添怨女伤春病。倚绣屏，搊锦筝，调玉笙。”【南吕】《四块玉·史氏池亭》中有“玉管笙，粉面筝”的描写：“宿酒醒，良宵永，风细荷香梦魂清，月明梧叶阑干静。玉管笙，粉面筝，金字轻。”[6]赵善庆的【越调】《寨儿令·美妓》中有“调笙”、“弹筝”：“舞态轻，曲声清，生香玉骨粉搭成。娇眼珠星，指甲春冰，云鬓剪鸦翎。记沉香火里调笙，忆砑罗裙上弹筝。轻颦欺燕燕，浅笑妒莺莺。挣，那更性胡伶。”[7]张养浩的【中吕】《朝天子·携美姬湖上》中有锦筝、玉笙、琵琶共同演奏的描写，“远山，近山，两意冰弦散。行云十二拥翠鬟，搀不定春风幔。锦帐琵琶，司空听惯，险教人唤小蛮。粉残，黛减，正好向灯前看。锦筝，玉笙，落日平湖净。宝花解语不胜情，翠袖金波莹。

[1]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 1818 页。
[2]《全元散曲》，第 280 页。
[3]《全元散曲》，第 1825 页。
[4]《全元散曲》，第 1826 页。
[5]《全元散曲》，第 1444 页。
[6]《全元散曲》，第 920-921 页。
[7]《全元散曲》，第 743 页。

苏小堤边，东风一另，怕羞杀林外莺。方酒醒，梦惊，正好向灯前听。”[1]而元人曾瑞的【般涉调】《哨遍·思乡》套曲中笙、箫、筝共同为歌舞伴奏的情形：“辇毂下人生有幸，乐太平歌舞同欢庆。金绮陌玉娉婷，间笙簧歌转流莺。斗驰骋，粉浓兰麝，肌莹琼酥，花解语娇相并。旦暮花魔酒病，诗酬酢好句，词赓和新声。樱唇月下品玉箫，春笋花前按银筝。正宴乐皇都，忽忆吴山，顿思越景。”[2]

如上所述，笙是北曲中常见的伴奏乐器，笙由于其乐器的独特性，在演奏和音时效果尤佳，因此笙特别适合于与其他乐器共同伴奏，起到了融合其他乐器的效果。在伴奏乐器中，笙可与各种不同类型的乐器配合，如笙箫配合多用于大型宴会场合，笙板配合多用于茶余饭后的小型散曲表演，笙鼓配合多用于嘈杂的演出环境，如勾栏瓦舍。此外，在北曲演奏过程中，演奏者可根据不同类型乐曲的需要，充分发挥笙的丰富表现力，用以表现各类不同的音乐情绪，从散曲曲文中的描写中可知，笙既能表现世俗社会中的热闹场景，也能表现神仙世界的音乐意境。总之，笙因其和音效果好的特性在散曲中得以广泛运用。

三、宋元杂剧中的笙

除散曲中笙的运用外，北杂剧曲文中也有不少涉及“笙”的描写。如南宋杂剧《张协状元》第十三出【金钱子】：“桃杏仪容，不觉又年笄岁。画堂中随它伴侣，听这别院笙歌，管弦声沸。蓦忽心闲，小楼东栏杆镇倚。”[3]“别院笙歌，管弦声沸”说明笙与管弦乐器的完美配合。除“笙歌”外，元代杂剧也常以“笙簧”代表音乐，足见笙作为伴奏乐器的普遍性。《关大王单刀赴会》第三折中：“【柳青娘】他止不过摆金钗六行，教仙音院奏笙簧，按《承云》乐章。教光禄寺准备琼浆，他那珍羞百味也寻常，更休题金杯玉觞。暗藏着阔剑长枪，我不用三停刀，千里骑，和那百万铁衣郎。”[4]《楚昭王疏者下船》第二折【越调】【紫花儿序】“将他乾坤忠孝，盖世英雄，来报那杀父母冤仇。俺弟兄每舍弃，将您子母收留。你好优游，兀的是几处笙歌几处愁，你好不交死仇君皇后。你御宴上开怀，杀场上钻头。”[5]《陈季卿悟道竹叶舟》第二折【挂玉钩】“我傲杀人间万户侯，见他泪淹湿罗衫袖。（带云：）俺四个品竹调弦，自歌自舞，岂不乐乎！（唱：）正是几处笙歌几处愁，直饿的似夷齐瘦。你却不去凤阁前，鸾台后，

[1]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 440 页。
[2]《全元散曲》，第 518 页。
[3]钱南扬校注：《张协状元》，《永乐大典戏文三种校注》，北京：中华书局 1979 版，第 73 页。
[4]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种下》，北京：中华书局 1980 版，第 74 页。
[5]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局 1980 版，第 149 页。

金榜标名，划地向异境神游。”[1]在元杂剧中，“几处笙歌几处愁”是剧作家善用的曲文，也间接说明笙是主要的伴奏乐器。在杂剧《小张屠焚儿救母》第二折：【越调】【紫花儿序】：“闹清明莺声宛转，荡花枝蝶翅翩跹，舞东风燕尾婆娑。你觑那车尘马足，作戏敲锣，聒耳笙歌，不似今年上庙的多。普天下名山一座，壮观着万里乾坤，永镇着百二山河。”[2]“作戏敲锣，聒耳笙歌”也很形象生动的展现了唱曲多以笙来伴奏，而作戏则以锣来开场。王实甫杂剧《丞相歌舞丽春堂》第三折中就有鼍鼓与笙一起合奏的描写：“【沽美酒】舞蹁跹翠袖长，击鼍鼓奏笙簧。高髻云鬟宫样妆，金钗列数行。欢声动一座丽春堂。【太平令】歌金缕清音嘹亮，品鸾箫余韵悠扬。大筵会公卿宰相，早先声把烟尘扫荡。从今后四方、八荒、万邦，齐仰贺当今皇上。”[3]此外，宋元之际的杂剧《张协状元》中也有笙箫合奏的曲文，《张协状元》的戏文第二出【望江南】中道：“多忆戏，本事实风骚。使拍超烘非乐事，筑毬打弹谩徒劳，没兴品笙箫。”[4]关汉卿的《温太真玉镜台》第二折中有瑶笙的描写，“【菩萨梁州】古人亲事，把闺门礼正、人心至诚，更休问礼物微轻。点灯吃饭两分明。缑山无梦碧瑶笙，玉台有主菱花镜。更有场大厮并，月夜高烧绛蜡灯，只愁那烦扰非轻！”[5]可见，杂剧中与笙有关的曲文虽不如散曲多，但笙歌、笙箫、笙簧、瑶笙仍有使用。

此外，乐器笙与酒令时的北曲创作关系密切，关汉卿的《杜蕊娘智赏金线池》杂剧第三折中，主人公杜蕊娘道：“或是曲中唱几个花名，诗句里包笼着尾声，续麻道字针针顶，正题目当筵合笙。”[6]“当筵合笙”是在筵席上应题进行创作，此类创作与酒令互相配合，既可以创作诗词，也可以创作曲，甚至唱曲。又如无名氏【中吕】《粉蝶儿》《阅世》【剔银灯】的曲文：“折末道谜续麻合笙，折末道字说书打令，诸般乐艺都曾领。向人前举目回情，疏狂性，湖海情，更爱的是弟兄。”[7]“续麻合笙”亦是元代流行的行酒令的方式，“续麻”的特征是连句中后句首字需与前一句最后一字重复。“续麻合笙”也说明在行酒令创作、唱曲时，笙是相当重要的伴奏乐器，否则也不会以之命名。

在金元时期的一些砖雕或者壁画中可以发现这一现象，如荥阳杜常村的金代砖雕墓

[1]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种下》，北京：中华书局 1980 版，第 713 页。
[2]《新校元刊杂剧三十种下》，第 689 页。
[3]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[4]钱南扬校注：《张协状元》，《永乐大典戏文三种校注》，北京：中华书局1979版， 第13页。
[5]《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[6]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版，第 3170 页。
[7]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 1817 页。

就出土了吹笙俑砖雕在内的九块伎乐砖雕。山西闻喜小罗庄金墓中有大量杂剧砖雕人物，其中演奏乐器的砖雕数量不少，包括横笛、琵琶、拍板、方响、腰鼓、琴、筚篥、笙等。此外闻喜寺底金墓也发现有三块乐器演奏的砖雕，其中就有演奏乐器的砖雕。另外闻喜峪堡金墓发现有吹奏笙砖雕、腰鼓砖雕、筚篥砖雕、方响演奏砖雕、拍板砖雕、琴演奏砖雕等。从砖雕反映的情况来看，笙是一种较为常见的伴奏乐器。

从笙的发音特点来看，笙属于一簧一管发一音，笙簧与同一笙管震动才发出声音，了解笙发音的特点能够对笙在北曲中的应用较为准确。传统笙在发音上是用手指按孔开管发音，但是没有扩音管，音域也不开阔，以五度相生律[1]校音。在发展的过程中，先后出现了和笙、巢笙、竽笙、七星匏笙、九星匏笙。然而随着历史的推移，从宋代以后，流传最广的为十一簧笙到十九簧笙，其中十七簧笙是最为典型的乐器。后来，乐师对传统的笙进行改良，使其形成了一种新的风格样式，主要表现在笙苗加键、共鸣罩或者加扩音管，这样就使得笙音域扩宽，最低音向下一个八度至五度。王世贞在《曲藻》中载："凡曲：北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多……北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。"[2]由此，可以看到北曲与南曲在使用伴奏乐器的差异，而笙在北曲中作为一种常见的伴奏乐器，而在南曲中较为鲜见。

总之，笙是北曲中常见的伴奏乐器，笙由于其乐器的独特性，在演奏和音时效果尤佳，因此笙特别适合于与其他乐器共同伴奏，如笙、箫合奏，笙与拍板合奏，笙与筝、琵琶合奏等，可见笙与吹奏乐器、击节乐器、弦索乐器均可合奏。笙在融合其他乐器方面的效果显著。在伴奏乐器中，笙与不同类型乐器配合适用于不同场合，如笙箫配合多用于大型宴会场合，笙板配合多用于茶余饭后的小型散曲表演，笙鼓配合多用于嘈杂的演出环境，如勾栏瓦舍。此外，在北曲演奏过程中，演奏者可根据不同类型乐曲的需要，充分发挥笙的丰富表现力，用以表现各类不同的音乐情绪，从散曲曲文中的描写中可知，笙既能表现世俗社会中的热闹场景，也能表现神仙世界的音乐意境。笙因其和音效果好的特性在散曲中得以广泛运用。此外元代流行的"当筵合笙"在筵席上应题创作，此类创作与酒令互相配合，既可以创作诗词，也可以创作曲，甚至唱曲。

[1]五度相生律，五度相生律以一音为基音，然后将频率比为 3:2 的纯五度音程作为生律要素，分别向基音两侧同时生音。

[2]中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成·曲藻》，北京：中国戏剧出版社 1959 版，第 27 页。

第二节　笛

一、先秦至宋的笛考证

笛子是中国传统的民族乐器之一，在中国古代称为“篴”。从近代的考古发现来看，中国的笛子可以追溯到河南舞阳贾湖出土的 16 支骨笛，距今大约有 9000 年的历史，笛为鹤鸟肢骨制成，笛身长约 20 厘米，口径为 1 厘米左右，骨笛一侧开有 7 个圆形音孔，每个孔的距离基本相等，在第 6 孔与 7 孔之间靠近 7 孔处，有一个小孔（可能有调音之用），由此可以看出在该时期笛子已有音高的概念。据音乐专家分析，贾湖遗址出土的骨笛至少有六个音阶，该遗址出土的骨笛也是迄今为止发现的最早的吹奏乐器。[1]在浙江河姆渡遗址中第四层和第三层出土骨笛（哨）48 支，在历史分期上属于河姆渡文化早期，距今约 7000 年历史。[2]

夏商周时期，在青海西宁朱家寨墓葬中出土一支骨笛，其时间约在殷商时期。[3]青海都兰诺木洪搭里他里哈遗址中出土的骨笛（残损）和一支骨哨。[4]据考古专家认为都兰诺木洪搭里他里哈遗址不早于齐家文化，最晚应该在秦汉时代以前。然而两者在形制上相接近，说明它们出现的年代应该接近。春秋战国时期，在湖北曾侯乙的墓葬中出土两根竹制的横笛，笛子上有 5 个孔，据专家测试能够演奏七个音阶，说明中国横吹的竹笛时间较早，比张骞出使西域还要早，由此可以证明横笛不是外来乐器，还是中国最古老的乐器，是所有管乐器的鼻祖。[5]秦汉时期，长沙马王堆汉墓出土竹笛两支，放在该墓东边箱 57 号漆奁内，均在竹简之中。竹制，管状，保存完好，一件长 21.2 厘米，另一长 24.6 厘米。上端有竹节，下端中空，竹管一面用刀削平，上有洞眼六个，背面近中有一个洞眼。是西汉时期首次发现的乐器文物。[6]广西贵县罗泊湾一号墓出土竹笛一件（M1:313），竹笛被放在殉葬一号棺椁之中，用两节竹制成，竹节上有八个开孔，其中有一孔在竹节的一端，其余七孔在竹节的另外一端。笛身长约 36.3 厘米，直径长 2.2 厘米。然据专家鉴定认为该处墓葬出土的为明器竹笛，从其特征来看，孔径太小，孔距较短，竹笛内部竹节之间也没有打通，无法进行演奏。但是以以往的考古经验可以断定，

[1]中国科学技术大学科技史与科技考古系：《河南舞阳贾湖遗址 2001 年春发掘简报》，《华夏考古》2002 年第 2 期，第 28 页。
[2]李永加：《河姆渡遗址出土“骨哨”研究》，《东南文化》2012 年第 4 期，第 89 页。
[3]青海省文物管理委员会：《青海都兰县诺木洪搭里他里哈遗址调查与试掘》，《考古学报》1963 年第 1 期，第 41 页。
[4]青海省文物管理委员会：《青海都兰县诺木洪搭里他里哈遗址调查与试掘》，《考古学报》1963 年第 1 期，第 41 页。
[5]随县擂鼓墩一号墓考古发掘队：《湖北随县曾侯乙墓发掘简报》，《文物》1979 年第 7 期，第 6 页。
[6]随县擂鼓墩一号墓考古发掘队：《湖北随县曾侯乙墓发掘简报》，《文物》1979 年第 7 期，第 44 页。

一般情况明器会把现实中的乐器作为参照物，力求外观相近。这对研究西南地区的竹笛可以提供一定的参考。[1]甘肃居延侯官遗址甲渠候官墓出土的有竹笛一支，与此出土的而还有铜箭镞、铁甲、木板画等。[2]按照当时候官创建到前 87 年，即在武帝末年，从时间上推断，甘肃居延竹笛应该是西汉后期至东汉初年制成的。在东汉晚期，河南灵宝张湾 5 号墓中发现有陶楼乐舞俑，共计 4 件，陶楼为庑殿式结构，重檐三层，通高约为 89 厘米。在最底层门前平台上有乐俑 4 人，其中乐舞俑 1 人，吹排箫俑 1 人，吹竖笛俑 1 人，1 人作鼓掌状。[3]显然，这应该表现的是一个小型的乐队，或者是墓主人生前所拥有的乐师。虽然人物不多，但是不同种类的乐器共同演奏，由此可以推断，当时已经出现了不同乐器的合奏现象，笛子是其中的一件合奏乐器。1955 年河南舞阳吹笛俑在县交通局院内出土，与其一起出土的还有鼓瑟俑、吹埙俑。乐俑为灰色泥胎，身作长衣，头戴进贤冠，跽坐状，双手紧握竖笛，笛子一端接近唇部，作演奏状。[4]显然，出土的这件乐俑也是小型乐队，乐队中伴奏乐俑作相互配合的状态。

魏晋南北朝到隋唐时期，《晋书·律历志》和《宋书·律历志》中记载律历志荀勖创造“笛律”的笛，则是一种竖吹的管乐器，其原理和今天的箫相类似，可见在魏晋时期，横吹的管乐器和竖吹的管乐器都被同称为“笛”。[5]在洛阳龙门石窟中的古阳洞伎乐飞天中所持的乐器有洞箫、横笛、排箫，[6]可以看出，在统一乐队中出现不同的乐器应该是必须的，不可能存在一个乐队中有同样一件乐器出现两次，所以在北魏时横笛和洞箫已经不是同种类的乐器。北齐时期，在周祖荣造像碑伎乐人物形象中有三组人物形象，第三组人物形象刻有伎乐人物分别吹笙、洞箫、横笛。[7]隋代西千佛洞第六窟中有飞天伎乐图，分别绘制琵琶、箜篌、腰鼓、横笛。[8]在唐代天宝年间，苏思勖墓葬中有乐舞图像，在壁画图像中可以看到左右各有一个乐队的形象。左侧共计 6 人，分别手持琵琶、笙、铜钹、横笛、拍板，其中一人演唱。中间有 1 胡人艺人正在表演胡舞。在右侧共描绘五人，演奏箜篌、筝、箫、排箫，其中一人演唱。[9]由上述文献可以看出，在魏晋南北朝到隋唐，笛子在称谓上并不统一，较为混乱，但是从文献记载和文物来看，

[1]广西壮族自治区文物工作队：《广西贵罗泊湾一号墓发掘简报》，《文物》1978 年第 9 期，第 30 页。
[2]甘肃居延考古队：《居延汉代遗址的发掘和新出土的简册文物》，《文物》1978 年第 1 期，第 3 页。
[3]河南省博物馆：《灵宝张湾汉墓》，《文物》1975 年第 11 期，第 94 页。
[4]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（河南卷）》,郑州：大象出版社 1996 版，第 209 页。
[5]杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 版，第 127 页。
[6]《中国音乐文物大系（河南卷）》，第 244 页。
[7]《中国音乐文物大系（河南卷）》，第 257 页。
[8]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（甘肃卷）》，郑州：大象出版社 1998 版，第 212 页。
[9]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（陕西卷）》，郑州：大象出版社 1999 版，第 147 页。

在隋唐之前笛子的概念已经较为清晰，只是在理论上并没有对其进行详细的说明。因此学术界常把笛子与箫的区分始于唐朝，将横吹称为“笛”，竖吹称为“箫”。

隋唐以后，笛属乐器在种类上主要有横笛、箫和排箫三个类别。笛子基本已经成型，后来历代都延续了这样的结构和吹奏方法，但是在制作材料上产生了较大的变化。这里面出现了铁质、瓷质、木胎漆质、玉质等材料所制的笛子或者箫，但是从整体上来看，其基本沿用了前代笛属乐器的传统。从笛子的形制来看，六孔笛是较为常见的一种。在西安灞桥镇唐墓中出土了一件描绘乐舞场景的砖雕，整块砖雕为浮雕呈现。左右共有 5 个奏乐女俑，五个女俑被分成左右两组，左边 3 人分别吹尺八、弹琵琶、击鼓，右边一位艺人吹横笛，另一位艺人击打细腰鼓。[1]西安关庙吹笛伎乐玉带銙，在玉带板上分属五副玉带，其中雕刻有吹横笛、吹竖笛、弹琵琶、击羯鼓和击拍板等伎乐形象[2]，把笛作为伴奏乐器并绘制在玉带上，说明笛应该是当时较为重要的伴奏乐器。在李寿墓石椁坐部伎奏乐图中，可以看到 12 名女乐伎形象，头部均梳低螺髻，穿窄袖上衣，下身束腰长裙，披巾跽坐演奏状，12 人被分成三组，所持乐器有竖箜篌、直径五弦琵琶、曲径四弦琵琶、筝、笙、横笛、排箫、筚篥、铜钹。毛员鼓、细腰鼓和贝。[3]由此可以看出，这是一个大型的乐舞表演，其中也有笛子作为伴奏乐器使用。

两宋时期，笛子是乐舞表演中常见的乐器，陈旸《乐书》中就有不同形制的笛（图 3-3、图 3-4、图 3-5、图 3-6）。在出土的文物中也是屡见不鲜。两宋时期出土的笛子文物较多，这对了解宋代笛子乐器具有一定的佐证意义。在郑州开元寺散乐石棺上描绘的有伎乐艺人，须弥座高 20 厘米，四角刻有角柱支撑，中间有莲花间柱，柱间凿壶门，壶门内有乐伎形象，前壁乐伎有两人，其中左边一位艺人膝盖上放置一架琴，乐伎左手抚琴，右手弹之；右边一位艺人，双手持钹，作回击状。左壁四位乐伎，前艺人双手握笛，放在嘴边作吹奏状；第二人双手紧握筚篥鼓腮吹奏，第三人腰前系腰鼓，右手执仗，第四人手持方响，右手执槌作击打状。[4]1973 年 9 月在湖北通山县南门出土的魂瓶，整个瓷器稍微有些残损，但是大体完整，在魂瓶的上面，外栏雕塑有 16 个套用，出土时残失 5 个，余下的 11 个人俑中，9 人为吹奏乐俑和打击乐俑，均作演奏状，手持乐器分别为锣、鼓、钹、笛子等乐器，其中鼓较大，鼓上面的乳丁清晰可辨，一人作击打状。

[1]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（陕西卷）》，郑州：大象出版社 1999 版，第 134 页。
[2]《中国音乐文物大系（陕西卷）》，第 139 页。
[3]陕西省历史博物馆：《唐李寿墓发掘简报》，《文物》1974 年第 9 期，第 75-76 页。
[4]郑州市博物馆：《郑州市开元寺宋代塔基清理简报》，《中原文物》1983 年第 1 期，第 17 页。

[1]在石棺、和魂瓶上表现的伎乐内容，可以从侧面反应宋代时期的音乐内容，其中演奏笛子的描绘，表明笛子在宋代社会娱乐生活中是一件重要的乐器。

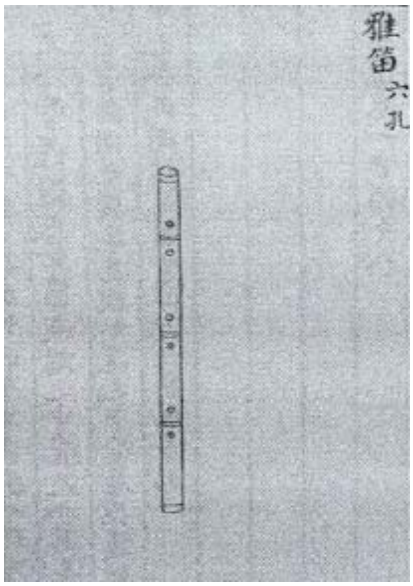

图 3-3 六孔雅笛

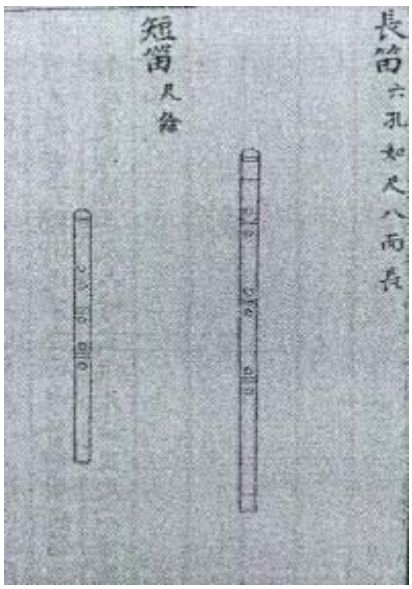

图 3-4 短笛、长笛

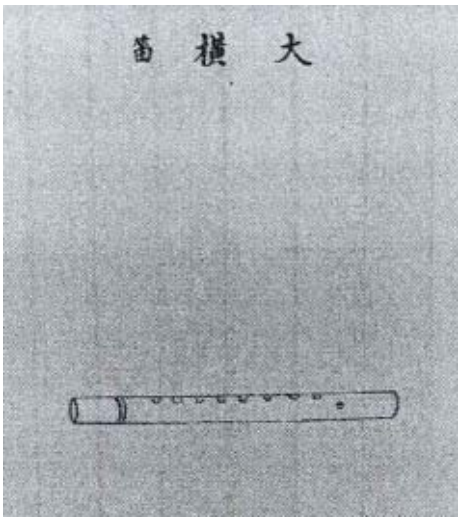

图 3-5 大横笛

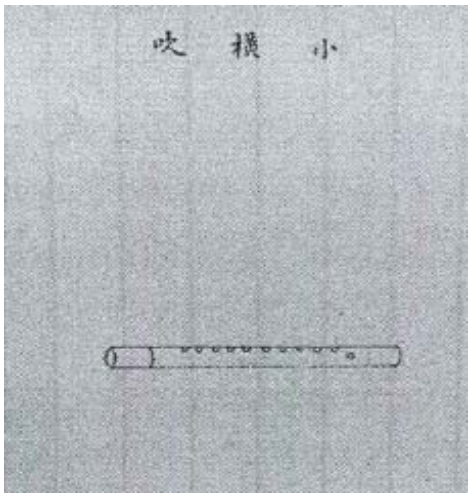

图 3-6 小横吹

二、北杂剧中的笛

沈德符《顾曲杂言》中载：“弦索九宫，或用滚弦，或用花和，大和彭弦，皆有定制，若男九宫，无定则可依。且笛、管稍长短其声，便可就板。”[2]可见，笛子是北曲的伴奏乐器，笛子在北曲中的作用主要表现慢缓柔和的情绪，其长短笛声可配合拍板演出。以使观众能够融入到杂剧表演之中。考古文物方面，在山西洪洞广胜寺明应王殿壁

[1]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（湖北卷）》，郑州：大象出版社 1999 版，第 167 页。
[2]中国戏曲研究院编著：《中国古典戏曲论著集成（四）》，北京：中国戏剧出版社 1959 版，第 204 页。

画中，我们可以发现元代杂剧的主要伴奏乐器是笛、鼓和拍板，这三种乐器组合节奏性强、易于渲染气氛且方便携带。无名氏杂剧《蓝采和》第四折更是明确了元杂剧有笛伴奏："【庆东园】是一伙村路歧，持着些枪刀剑戟，锣板和鼓笛。【川拨掉】你待着我做杂剧，扮兴亡，贪是非，待着我擂鼓吹笛打拍收拾。"[1]笛、鼓、拍板作为杂剧的伴奏乐器并非始于元代，在宋代这三种乐器已经常共同出现。《武林旧事》载："衙前一火，鼓儿尹师聪，拍张顺，笛张胜、张师孟。"[2]在《事林广记》中也有对鼓、板、笛合奏的描写："鼓板清音按乐星，那堪打拍更精神。三条犀架垂丝络，两只仙仗击月轮。笛韵浑如丹凤叫，板声有若静鞭鸣。几回月下吹新曲，引得嫦娥侧耳听。"[3]另外在关汉卿的《邓夫人苦痛哭存孝》杂剧第一折中有这样的曲文，"【油葫芦】我见他执盏擎壶忙跪膝，他那里撒滞殢。阿妈那锦袍上全不顾酒淋漓，可正是他不择不拣干干的吃，他那里刚扶刚策醺醺的醉。一壁厢动乐器是大体，将一面鼍皮画鼓咚咚擂，悠悠的慢品鹧鸪笛。"[4]曲文中提及的乐器包括鼓、鹧鸪笛，这也能从侧面反映出元代杂剧有鼓笛作为伴奏乐器。另外贾仲明杂剧《铁拐李度金童玉女》第一折有明确的笛作为伴奏乐器的描写："【青歌儿】争似俺花浓、花浓柳重，更和这雨魂、雨魂云梦，曲阁层轩锦绣拥。香温玉软丛丛，珠围翠绕重重，鼍皮鼓儿咚咚，刺古笛儿喁喁。琵琶慢捻轻拢，歌音换羽移宫。助人笑口欢容，几多密意幽悰。只这等朝朝暮暮乐无穷，煞强似你那白云洞。(铁拐云：)你这凡世快乐，打甚么紧？在我根前卖弄。(正末云：)待我再说一遍。(唱)……"[5]杂剧剧本中的"刺古笛儿喁喁"还用象声词描绘笛乐器伴奏时发出的声音。

张碧山的散曲【双调】《锦上花·春游》中道："【碧玉箫】寒暑相催，日月率风疾。名利驱驰，车辄涌潮退。省可里着气力，休则管里耽是非。饱暖肚皮，留取元阳真气。将一伙儿鼓笛，选一答儿清闲地。【尾声】摆一个齐整欢筵会，做一段笑乐新杂剧。杂剧要旦末双全，筵席要水陆俱备。唱道趁着这美景良辰，请几个达时务英雄辈。劝你这知已的相识，知知不知在于你。"[6]可见，做杂剧是需要鼓、笛伴奏的。

北曲杂剧中是有笛子作为伴奏乐器的，这在杂剧曲文中有明确的反映。孔文卿的《东窗事犯》第二折楔子中有"等牧童吹笛科"之语，"【仙吕】【赏花时】这六爻内特将祸福看，指引迷人八卦间。（等牧童吹笛科。）（正末做听住。唱：）子听的笛声韵悠

[1]隋树森：《元曲选外编》，北京：中华书局1959版，第979页。
[2]（宋）周密：《武林旧事》，北京：中华书局2007版，第118页。
[3]（宋）陈元靓：《事林广记》卷七《驻云主张》，南京：江苏人民出版社2011版，第200页。
[4]王季思主编：《全元戏曲》第一卷，北京：人民文学出版社1999版，第7页。
[5]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社1994版，第1094页。
[6]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局1964版，第1646-1647页。

残。这其间天昏日晚，直引鬼门关。”[1]这里牧童吹笛之后，正末的唱词中有“子听的笛声韵悠残”，可见，这里的吹笛并非简单的乐器伴奏，而是与剧情紧密关联。

此外，其他杂剧曲文中也有关于笛的描写。《赵氏孤儿》第二折【菩萨梁州】“向傀儡棚中，鼓笛儿搬弄，韶华又断送，断送的老尽英雄。有仇不报枉相逢，见义不为非为勇，言而无信成何用。你不索把我陪奉，大丈夫何愁一命终，况兼我白发蓬松！”[2]这表明元代傀儡戏棚中是有鼓、笛伴奏。1977 年在河南济源县出土的宋代彩绘瓷枕上有幅儿童弄傀儡游戏图，图中席地而坐的儿童，左手提着小提鼓，右手以杖击节，另一儿童则吹笛步舞，可谓“笛鼓追随”。可见，宋代傀儡戏就以鼓、笛伴奏。而《赵氏孤儿》中提及的傀儡棚应是宋代以来鼓、笛伴奏的傀儡戏的遗留。此外《陈季卿悟道竹叶舟》第二折曲文中“吹玉笛”、“倚银筝”、“弹锦瑟”，“【梅花酒】休待两鬓秋，与天子分忧。叹岁月如流，呀！早白了人头。你献赋长杨临帝阙，我乘彩凤上瀛洲。俺三个是故友：一个吹玉笛对岩幽，一个倚银筝步沧洲，这个弹锦瑟上扁舟。”[3]第四折曲文中有“吹铁笛韵美声和”的描写，“【十二月】这个胜仙花曾游大罗，这个吹铁笛韵美声和，这一个口略绰手拿着个笊篱，这个发蓬松铁拐斜拖，这个曾将那华阳女度脱，这个绿罗衫笑舞狂歌。”[4]马致远的杂剧《开坛阐教黄粱梦》第一折中有“铁笛声吹断云根”的描写，“【醉中天】俺那里自泼村醪嫩，自折野花新。独对青山酒一尊，闲将那朱顶仙鹤引。醉归去松阴满身，冷然风韵，铁笛声吹断云根。”[5]

三、散曲中笛的运用

高安道的散曲【般涉调】《哨遍·嗓淡行院》保留了诸多戏曲史料信息：“暖日和风清昼，茶馀饭饱斋时候。自汉抱官囚，被名缰牵挽无休。寻故友，出来的衣冠济楚，像儿端严，一个个特清秀，都向门前等候。待去歌楼作乐，散闷消愁。倦游柳陌恋烟花，且向棚阑玩俳优。赏一会妙舞清歌，瞅一会皓齿明眸，躲一会闲茶浪酒。【耍孩儿】诧跋的单脚实村纣，呼喝的担傢每叫吼。瞅粘的绿老更昏花，把棚的莽壮真牛。吹笛的把瑟歪着尖嘴，擂鼓的撅丁瘤着左手，撩打的腔腔嗽。靠棚头的先虾着脊背，卖薄荷的自肿了咽喉。”[6]这里作者以“抱官囚”的身份来描写勾栏里的乐手，因此其视角充满了

[1]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种下》，北京：中华书局 1980 版，第 546 页。
[2]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局 1980 版，第 315 页。
[3]《新校元刊杂剧三十种下》，第 714 页。
[4]《新校元刊杂剧三十种下》，第 725 页。
[5]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[6]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 1109-1110 页。

鄙夷、轻蔑之语，如其对吹笛、把瑟乐手的描写是“歪着尖嘴”，但该散曲仍为我们提供了勾栏里的表演是有笛、瑟、鼓等乐器伴奏的。此外张养浩【中吕】《朝天曲》也透露了当时“作戏”所需要的伴奏乐器：“牧笛，酒旗，社鼓喧天擂。田翁对客喜可知？醉舞头巾坠。老子年来，逢场作戏，趁欢娱饮数杯。醉归，月黑，尽踏得云烟碎。”[1]睢景臣的《般涉调·哨遍·高祖还乡》有“胡踢蹬吹笛擂鼓”：“【耍孩儿】瞎王留引定火乔男妇，胡踢蹬吹笛擂鼓。见一颗人马到庄门，匹头里几面旗舒。一面旗白胡阑套住个迎霜兔，一面旗红曲连打着个毕月乌。一面旗鸡学舞，一面旗狗生双翅，一面旗蛇缠葫芦。”[2]刘时中【正宫】《端正好·倘秀才》：“比及烧昏钞先行摆布，散夫钱僻静处俵与，暗号儿在烧饼中间觑有无。一名夫半锭，社长总收贮，烧得过便吹笛擂鼓。”[3]吴仁卿的《【越调】斗鹌鹑·天气融融》中描写教坊司宴会时有拍板、萧、笛共同伴奏，“大殿里，设宴会，教坊司承应在丹墀。有舞的，有唱的，有凤箫象板共龙笛，奏一派乐声齐。”[4]这些散曲中的乐器描写都说明鼓、笛是最为重要的伴奏乐器。

关汉卿的散曲中有大量关于笛、琵琶、箫等乐器的描写，他本人也是通晓五音六律，“会吹弹”，如在【大石调】《青杏子·骋怀》中有“玉纤横管，银甲调筝”的描写，“【催拍子】爱共寝花间锦鸠，恨孤眠水上白鸥。月宵花昼，大筵排回雪韦娘，小酌会窃香韩寿。举觞红袖，玉纤横管，银甲调筝，酒令诗筹。曲成诗就，韵协声律，情动魂消，腹稿冥搜。宿恩当受。水仙山鬼，月魅花妖，如还得遇，不许干休。会埋伏未尝泄漏。”[5]横管（笛子）与筝相配合，“曲成诗就”。在【仙吕】《桂枝香》【幺篇】中道：“月下砧声幽，月下砧声幽，风前笛奏。断肠声无了无休，捣碎我心头。又加上一场症候，顿使我愁不寐，襄王梦雨散云收。”[6]用砧声、笛声来表达哀怨离愁的“断肠声”，这种以笛作为乐器来表达哀怨情绪的写法，令人身临其境，回味无穷。此外，乔吉【双调】《水仙子·寻梅》中也同样以“笛声”来表达凄凉、哀怨的情绪：“冬前冬后几村庄，溪北溪南两履霜，树头树底孤山上。冷风来何处香，忽相逢缟袂绡裳。酒醒寒惊梦，笛凄春断肠，淡月昏黄。”[7]这首散曲所选用的意象包括冬天的村庄、履霜、孤山、冷风、淡月等，这些意象与凄凉的“笛声”形成了视觉与听觉的完美配合，共同

[1]《全元散曲》，第 428 页。
[2]《全元散曲》，第 544 页。
[3]《全元散曲》，第 674 页。
[4]《全元散曲》，第 736 页。
[5]《全元散曲》，第 511 页。
[6]《全元散曲》，第 190 页。
[7]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 622 页。

表现出萧瑟、凄清、悲凉的情绪。张可久的【双调】《清江引·独酌》以同样的手法表现愁怨的情绪："玉笛一声天地愁，便觉梅花瘦。寒流清浅时，明月黄昏后，独醉一樽桑落酒。"[1]"玉笛一声"与梅花、寒流、黄昏、桑落酒等共同组成听觉、视觉、味觉的情绪表达，而乐器笛在情绪表达方面的功能不可或缺。同样的写作手法还有王元鼎的【大石调】《雁传书》："【明妃曲】愁闻，是谁家风前笛韵？梅花吹落江城。难禁，吹出了断肠声，到惹得月愁人病。鹃啼春思月中魂，花迷蝶梦窗前影。恹恹病，这相思能终得几个黄昏。"[2]该曲在听觉上笛声与鹃啼形成对应，共同营造了相思情愁的意境。冯子振的【正宫】《鹦鹉曲·四皓屏》："青衫司马江州住，月夜笛厌听村父。甚有传旧谱琵琶，切切嘈嘈檐雨。【幺】薄情郎又泛茶船，近日又浮梁去。说相逢总是天涯，诉不尽柔肠苦处。"[3]该曲中笛声与琵琶之音都符合人各天涯的"诉不尽柔肠苦处"。

"笛声"除作为愁绪的意象外，还常作为乡村田园生活的美好意象，充满了道家的隐逸旨趣。如马致远的【双调】《蟾宫曲·叹世》："东篱半世蹉跎，竹里游亭，小宇婆娑。有个池塘，醒时渔笛，醉后渔歌。严子陵他应笑我，孟光台我待学他。笑我如何？倒大江湖，也避风波。"[4]元曲四大家之一的马致远自小饱读诗书,早年意气风发,渴望获得功名。但其经历了坎坷仕途以后,由仕入隐。通过散曲来表达其远离尘嚣、归隐田园生活的清逸。曲文中的"渔笛"、"渔歌"都流露出了道家风格。笛在马致远的散曲中别添了一番意境。卢挚的【双调】《蟾宫曲·江陵怀古古荆州》："概星槎两度南游，想神女朝云，宋玉清秋。汉魏名流，临风吹笛，作赋登楼。谁学下宫腰种柳，又添些眉黛新愁。渔父回舟，应笑湘累，不近糟丘。"[5]卢挚的散曲与姚燧齐名，时称"姚卢"，散曲内容中寄情山林的诗酒曲较多，其风格自然活泼，作者用也善于用"笛"来营造山水散曲的清丽与脱俗。以写隐逸散曲著世的曾瑞更善于用笛来表达寄情山水的情绪，如【正宫】《端正好》："【尾】既无那抱关击柝名煎聒，且守这养气收心安乐窝。用时行，舍时躲，居山村，离城郭。对樽罍，远鼎镬，黄菊东篱栽数科，野菜西山锄几陀。听一笛斜阳下远坡，看见缕残霞蘸浅波。醉袖乘风鹏翼拖，蹇个临溪鳌背驮。"[6]黄菊、东篱、笛声、斜阳、残霞等意象颇有陶渊明山水诗的意境。【中吕】《喜春来·江村即事》："女儿收网临江哆，稚子垂钓靠岸沙，笛声惊雁出蒹葭。清淡煞，衰柳缆鱼槎。"

[1]《全元散曲》，第 838 页。
[2]《全元散曲》，第 691 页。
[3]《全元散曲》，第 352 页。
[4]《全元散曲》，第 242 页。
[5]《全元散曲》，第 124 页。
[6]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 507 页。

[1]该散曲又通过一曲笛声，牵出惊雁，清冷孤寂的感觉跃然纸上。《村居》“【幺】量力经营，数间茅屋临人境，车马少得安宁。有书堂药室茶亭，甚齐整。鱼池内菱芡，溪岸上鸡鹅，壮观我乘高兴。缫车响蝉声相应，妻蚕女茧，婢织奴耕。陇头残月荷锄歌，牛背夕阳短笛横，听农家野调山声。”[2]曾瑞用牛背短笛的牧童形象，将乡村男耕女织的田园生活描绘的充满诗意。相同类型的散曲还有：姚守中的套数【中吕】《粉蝶儿·牛诉冤》同样有“吹笛牧童”的意象：“性鲁心愚，住烟村饱谙农务。丑则丑堪画堪图，杏花村，桃林野，春风几度。疏林外红日西哺，载吹笛牧童归去。”[3]乔吉【双调】《折桂令·自述》：“华阳巾鹤氅蹁跹，铁笛吹云，竹杖撑天。伴柳怪花妖、麟祥凤瑞、酒圣诗禅。不应举江湖状元，不思凡风月神仙。断简残编，翰墨云烟，香满山川。”[4]王恽【正宫】《双鸳鸯·乐府合欢曲》：“读《开元遗事》去取唐人诗而为之。一名【百衲锦】，因观任南麓所画《华清宫图》而作。驿尘红，荔枝风，吹断繁华一梦空。玉辇不来宫殿闭，青山依旧御墙中。乱横戈，奈君何，扈从人稀北去多。尘土已消红粉艳，荔枝犹到马嵬坡。岁东巡，洛阳城，天乐宫中夜彻明。不忆李暮偷曲去，酒楼吹笛有新声。”[5]

元代的散曲家由于其仕宦经历的坎坷，在其写作的散曲作品中浸透着凄凉、惆怅、落寞的情绪，这种情绪在田园山水之间得到了暂时的舒缓，元代的散曲家不论是达官显贵，亦或者潦倒文人，都经过儒家传统文化的洗礼，在官场受到排挤之后，他们都向往陶渊明一样的悠闲、清逸，所以借山水田园抒发隐逸情感的散曲数量较多。元代散曲家并非完全避世，他们中的多数人仍有留在官场上，留在市井之中，但他们保留了一种洒脱的精神状态，一种孤傲的审美情调。在这样的背景下，对于青山绿水、云月花草、笛声牧童的描写就寄托了文人回归田园生活的渴望。

总之，笛子是北曲的主要伴奏乐器，元杂剧的主伴奏乐器是笛、鼓和拍板，这三种乐器组合节奏性强、易于渲染气氛且方便携带。这不仅在广胜寺壁画中得到反映，也在元杂剧《蓝采和》第四折中得到印证。此外，高安道的散曲【般涉调】《哨遍·嗓淡行院》保留了一些戏曲史料信息，如其对吹笛者、把瑟者的描写是“歪着尖嘴”，这印证了勾栏里的表演是有笛、瑟、鼓等乐器伴奏的。笛子在北曲中主要表现慢缓柔和的情绪，

[1]《全元散曲》，第 491 页。
[2]《全元散曲》，第 521 页。
[3]《全元散曲》，第 319 页。
[4]《全元散曲》，第 597 页。
[5]《全元散曲》，第 94-95 页。

其长短笛声配合拍板进行演出。以使观众能够融入到杂剧表演之中。此外，元代散曲作家常以笛声作为表达哀怨情绪与乡村田园生活的美好意象，充满了道家的隐逸旨趣。

第三节　箫

我国古代箫乐器的使用有着悠久的历史，在汉代百戏中已普遍使用箫乐器。在四川成都羊子山汉代二号墓画砖上有梳双髻的女性坐吹箫，左下方跪坐两名男子均吹箫，余下数人有歌舞有杂耍，这是典型的汉代百戏场景的砖画。北曲中箫的使用也较为普遍，如曲牌【碧玉箫】在北曲中较为常见，如武汉臣的杂剧《散家财天赐老生儿》第四折：【双调】【碧玉箫】“您言而无信，来呵吃抢闻，世做的生分，爷娘不偢问。我想这等人，真个不孝顺。不听我处分，踏着正房门，我狠剁你娘三行棍。”[1]另外石君宝的杂剧《大都新编关目公孙汗衫记》第四折：【双调】【碧玉箫】“那厮心肠儿机变，色胆大如天。那厮容颜儿慈善，贼汉软如绵。俺孩儿信也言，信他言装上船，去了十七年，不能够见。天！闪我在悲田院。”[2]箫不仅作为伴奏乐器，同时也作为曲文中的意象表达，这是箫有别于其他乐器的重要方面。

一、箫的文献考证

箫，为吹管乐器，别称“竖篴”“竖吹”“尺八”等。箫的起源有两种说法，一种说法认为，箫出自于甲骨文中的“龠”，作“龠”。郭沫若在《甲骨文文字研究·释龢言》：“龠字既象编管。”[3]龠古写作为“龠龟”。在丁度《集韵·平箫》中：“箫，或作龠龟。参差象凤之翼也。”[4]这是学者对箫的考证。当然，最早的箫可以追溯到原始社会出现的骨哨，它在贾湖遗址中被发现，对研究早期的箫乐器有一定的帮助。在春秋战国时期在曾侯乙墓葬中，出土了十三管排箫，距今约 2400 多年。尔后，在秦汉时期的乐俑中也可以看到吹箫的情景。

汉代马融写下了《长笛赋》常被人引用“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。龙吟水中不见己，截竹吹之声相似。剡其上孔通洞之，裁以当短便宜持。易京君明识音律，故本四孔加以一。君明所加孔后出，是谓商声五音毕。”[5]马融写的《长笛赋》中的长

[1]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局 1980 版，第 262 页。
[2]《新校元刊杂剧三十种上》，第 380 页。
[3]郭沫若著作编辑出版委员会编：《郭沫若全集·甲骨文字研究》，北京：科学出版社 1982 版，第 63 页。
[4]丁度：《集韵》，上海：上海古籍出版社 1985 版，第 27 页。
[5]林克仁：《中国箫笛史》，上海：上海古籍出版社 2009 版，第 27 页。

笛应该指的是箫，并且可以看出，箫在汉代应该五音俱全。韩国李晋源博士在《洞箫研究》中认为："箫，《释名》、《三礼图》有关乐声资料中表明箫系古代甘肃、四川一带羌人所用。"[1]由此可以看出，箫不是中原地区的乐器，但是在中原音乐中作为伴奏乐器却用的较为广泛。又因"箫是羌人传入中国的乐器，这乐器是战国以前用的。尺八是汉、魏以来在中国流行使用的。"[2]由引文可以看出，羌笛传入到中原以后更名为"尺八"，"尺八"实际上指的是羌笛。

在竹制的吹管乐器中，从周代直吹的龠到汉代出现直吹的长笛，在魏晋时期得到沿袭，形成了久盛不衰的局面。在魏晋时期的历史文献中，晋代荀勖创立的"泰始笛"在乐器历史上具有重大的变革意义。"泰始笛"是指竖笛，也就是常讲的"箫"。按《晋书》中载："汉末天下大乱，乐工散亡，器法堙灭。魏武使获杜夔，使定乐器声调。夔依当时尺度，权被典章。及武帝受命，遵而不革。至泰始十年，光禄大夫荀勖奏造新度，更铸律吕。元康中，勖子藩嗣其事，未及成功，属永嘉之乱，中朝典章，咸没于石勒。"[3]由引文可以看出当时荀勖制作泰始笛的时代背景，然而从历史的视角来看，并不成功未能流传下来。荀勖制作的"泰始笛"主要的目的是为当时的正统音乐服务，别无其他目的。

唐代音乐繁盛，在《旧唐书》和《新唐书》中记载的相关"尺八"的情况偏少，究其原因主要是唐代的箫用竖笛来命名。根据《新唐书》卷一百七十中记载可以得知，吕才制作的尺八共有 12 枚，"长短不同，与律谐契。"[4]又见《新唐书》卷二十一载："高宗继位，景云见，河水清，张文收采古谊为《景云河清歌》亦名燕乐。有玉磬、方响、搊筝、筑、卧箜篌、大小箜篌、大小琵琶、大小五弦、吹叶、大小笙、大小觱篥、箫、铜钹、长笛、尺八、短笛，皆一……"[5]其中在演奏的过程中就用到的伴奏乐器有短笛、尺八、长笛各一，说明尺八与长笛是不同演奏形式的乐器。唐代管乐器的发展，更多的借助外来因素，对于先前的管乐器的继承、研究、革新及发展。然而在管乐器的研究中，前面有魏晋南北朝时期的荀勖，后来有明朝的朱载堉。然而唐代具有代表性的只有吕才，而相关的史书记载也只有"才善制尺八，凡十二枚，长短各异，与律谐契"的记载，这样对后世研究唐代箫乐器（图 3-7）增加了难度。

[1]李晋源：《中国洞箫音乐文化研究》，北京：中央音乐学院 1999 版，第 5 页。
[2]《中国洞箫音乐文化研究》，第 5 页。
[3]（唐）房玄龄：《晋书》卷十六《律历志上》，北京：中华书局 1974 版，第 474 页。
[4]（宋）欧阳修等：《新唐书》卷一百七十《吕才传》，北京：中华书局 1975 版，第 4062 页。
[5]《新唐书》卷二十一《礼乐志十一》，第 471 页。

图 3-7 李爽墓吹箫壁画 陕西省历史博物馆

对于宋时期的箫进行考证，有利于对箫有一个全面的认知。宋代的文人大部分喜欢音乐，也不乏有苏轼、朱熹、沈括等学者，在他们的文章中论述到关于当时音乐的笔墨。朱熹在论述“箫”曰：“今之箫管，乃是古之笛，云箫方是古之箫。云箫者，排箫也。”[1]沈括对汉代马融《笛赋》作了批注，认为《笛赋》“裁以当笪便易持”提出疑问。李善注解：“簰，马策也。”[2]然而沈括认为李善的注解《笛赋》有贻误之处，并引用潘岳的《笙赋》中的“修簰内辟，馀箫外逶”，认为伴奏乐器中的管是为“簰”，沈括认为裁一“簰”而五种音调就会出现。苏轼在文章中常将箫描写成“洞箫”，在《赤壁赋》中认为：“客有吹洞箫者，倚歌而和之，其声呜呜然。如怨如慕，如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕，舞幽壑之潜蛟，泣孤舟之嫠妇。”[3]由引文可以看出，苏轼对箫的音乐特色有个准确的把握和深刻的感受。由上述引文可以看出，宋元时期对于直吹类的管乐器的名称，已经逐渐地趋向于规范化，使得箫的名称逐渐走向规范化。在陈旸《乐书》中称为中管、太常笛，朱熹称为箫管，苏轼则认为是洞箫。可见，同一种乐器不同的时间段的在称谓上也是有着较大的变化。

元代时期箫主要用在雅乐之中。据脱脱《元史》记载：“宴乐之器箫，制如笛，五孔。”[4]显然，对于箫与笛的界限其实并没有那么明显，笛为横吹乐器，箫为竖吹乐器，但是它们总属于吹管乐器下面的一个分支，后来随着社会的发展，使用箫乐器逐渐增多。

[1]（宋）黎靖德辑：《朱子语类》卷九十二《乐》，北京：中华书局 1986 版，第 2348 页。
[2]（宋）程大昌：《演繁露》卷八《吹鞭》，文渊阁四库全书影印本。
[3]（宋）苏轼：《苏轼文集》，北京：中华书局 1986 版，第 5 页。
[4]（明）宋濂：《元史》卷七十一《礼乐志五》，北京：中华书局 1976 版，第 1771 页。

在众多乐器的发展过程当中，箫在发声上有着独特的优势，主要表现在发声犹如天籁之音、淡雅而又有清幽之美，相对于流俗、旷达、过于翠烈的竹笛来讲，其有着不凡的音色。当然由此也可以看到社会审美的一种变化。对于箫日本学者也有讨论过，日本学者小泉文夫认为：箫，这种乐器，吹口在竹节处，竹节正好封住吹口，再在上面刻出一个口子，恰如英文字母中的‘U’字。演奏时从这一小口往里吹气，气息成一定角度在萧内撞击，易于出声。从这一意义来看，可以说萧比尺八更加合理化了。但是，如果气息不形成一定的角度，就难以出声。[1]而且，萧的表现力不够丰富，很难讲究各种畜高变化的技巧，也缺乏力度。所以，在后来的历史中逐渐地被笛子所取代。

明清时期，箫在乐器中仍然存在，箫在制作上也更为精细。明代出现了瓷箫。瓷箫为德化窑烧制。“通长 57 厘米，吹口一端口径 2.1 厘米，出音孔一端口径 2.29 厘米。箫管前面有五个按音孔，后面有一个按音孔。除靠近吹孔一端和出音孔部位有两处凹陷外，其余皆与现代竹箫相同。”[2]清代周亮工在《闽小记》中载：“德化瓷箫笛，色莹白，式也精白，但累百枝无一二合调者；合则声凄朗，远在竹上。”[3]由此可以看出乐器制作材质的不同，箫的产生的音质也不同。清代出现了黄钟箫，在《赓和录》中较为详细的记载了黄钟箫的音位。这对了解清代的箫乐器具有一定的帮助。

由以上对箫乐器的起源、发展、变革进行简要的梳理来看，在不同的历史时期，箫管乐器被运用到不同种类的音乐之中，而在发展的过程中，箫管乐器从材质到演奏技术上都产生了较大的变化。

二、北曲中箫的意象

箫是北曲中的重要伴奏乐器，在杂剧或散曲的演出中，常用其进行伴奏。箫乐器吹奏的曲调丰富多样，又有“哀怨离愁”的气质，这使箫乐器在北曲中成为一种内蕴丰富的文化意象。“箫的音量较小，音色柔和，甘美而幽雅，适于独奏和重奏。吹奏音量小是由于箫本身结构所致。箫的吹孔很小，并且依管壁厚度向内倾斜，这样吹奏时气流一大反而吹不响了。箫适于演奏低沉委婉的曲调，寄托宁静悠远的遐思，表现细腻丰富的情感。”[4]苏轼在《赤壁赋》中将箫的音质刻画的十分生动，“客有吹洞箫者，倚歌而和之。其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕。舞幽壑之潜蛟，泣孤

[1][日本]小泉文夫：《中国音乐——选自<民族音乐的世界>》，《中国音乐》1989 年第 3 期，第 14 页。
[2]林克仁：《中国箫笛史》，上海：上海交通大学出版社 2009 版，第 61 页。
[3]（明）周亮工：《闽小记》，福州：福建人民出版社 1985 版，第 194 页。
[4]杨栎模：《试论宋词中的箫意象》，《开封大学学报》2010 年 1 期，第 6 页。

舟之嫠妇。”

而以箫为曲牌的北曲中，同样具有哀怨离愁的气质，如关汉卿的【双调】《乔牌儿》：“【碧玉箫】乌兔相催，日月走东西。人生别离，白发故人稀。不停闲岁月疾，光阴似驹过隙。君莫痴，休争名利。幸有几杯，且不如花前醉。”[1]该曲俑【碧玉箫】的曲牌反映“人生别离”、“白驹过隙”的感慨。马致远的【双调】《行香子》：“【碧玉箫】莺也似歌喉，佳节若为酬，傀儡棚头，题甚么抱官囚，自也羞，则不如一笔勾。锦瑟左右，红妆前后，朦胧醉眸，觑只头黄花瘦。”[2]以【碧玉箫】为曲牌来反映为官之难，犹如抱官囚。又如周文质的【越调】《寨儿令》：“分凤鞋，剖鸾钗，薄情自来年少客。义断恩乖，雨冷云埋，痴意尚怜才。风不定花落闲阶，云不蔽月满楼台。燕归也人未归，雁来也信悭来。才，不得休约到海棠开……鸾枕孤，凤衾余，愁心碎时窗外雨。漏断铜壶，香冷金炉，宝帐暗流苏。情不已心在天隅，魂欲离梦不华胥。西风征雁远，湘水锦鳞无，吁！谁寄断肠书？蟾影边，凤台前，箫声为谁天外远？欹枕情牵，倚槛无言，血泪洒寒烟。自薄情别后经年，想嫦娥不念孤眠。葡萄架梧桐井，杨柳院海棠轩。天！陡恁月儿圆。”[3]箫音质中飘逸、清冷的气质与作者“情不已心在天隅，魂欲离梦不华胥”的情绪相结合，形成了清空、悲怨的风格。又如张可久的【黄钟】《人月圆·春日湖上二首》：“东风西子湖边路，白发强寻春。尽教年少，金鞭俊影，罗帕香尘。蹇驴破帽，荒池废苑，流水闲云。恼余归思，花前燕子，墙里佳人。小楼还被青山碍，隔断楚天遥。昨宵入梦，那人如玉，何处吹箫？门前朝暮，无情秋月，有信春潮。看看憔悴，飞花心事，残柳眉梢。”[4]徐琰【双调】《沉醉东风·赠歌者吹箫》：“金凤小斜髻髻云，似樱桃一点朱唇。秋水清，春山恨。引青鸾玉箫声韵，莫不是另得东君一种春，既不呵紫竹上重生玉笋。御食饱清茶漱口，锦衣穿翠袖梳头。有几个省部交，朝廷友。樽席上玉盏金瓯，封却公男伯子侯，也强如不识字烟波钓叟。”[5]箫曲特别是独奏的箫曲多以悲怨为主，文人把“箫作悲声”作为一种意象固定下来。这种情绪与意象是文人所追求的箫曲境界，这也容易引发文人的共鸣与心理认同。所以在诗、词、曲、赋中也常能看见相似的描写，如李白《忆秦娥》中就有“箫声咽，秦娥梦断秦楼月。”的描写，刘禹锡的《题于家公主旧宅》中道：“树绕荒台叶满池，箫声一绝草虫悲”。可以说，元散曲

[1]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 188-189 页。
[2]《全元散曲》，第 272 页。
[3]《全元散曲》，第 554-555 页。
[4]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 758 页。
[5]《全元散曲》，第 79-80 页。

中的“箫作悲声”的意象是传统诗、词、曲的延续。我们从北曲杂剧剧本中可以发现，在元代，箫还用来吹奏少数民族曲牌的乐曲，王实甫的杂剧《丞相歌舞丽春堂》第四折中道：“【一锭银】玉管轻吹引凤凰，余韵尚悠扬。他将那【阿那忽】腔儿合唱，越感起我悲伤。”[1]【阿那忽】是源自女真或蒙古人的曲牌，剧本中以玉管配合【阿那忽】的腔调演唱，同样表达的是悲伤的情绪，这与箫善于表现悲伤情绪的功能相一致。

除“悲怨”意象的营造外，箫也常被作为仙乐的演奏乐器，成为人们寄托世外桃源、与世无争的凭借。如钟嗣成【双调】《凌波仙》：“菊栽栗里晋渊明，瓜种青门汉邵平，爱月香水影林和靖，忆莼鲈张季鹰，占清高总是虚名。光禄酒扶头醉，大官羊带尾撑，他也过平生。灯前抚剑听鸡声，月下吹箫引凤鸣。功名两字原无命，学神仙又不成，叹吴侬何处归耕？日月闲中过，风波梦里惊，造物无情。”[2]又如《吊陈存父》：“钱塘人物尽飘零，幸有斯人尚老成。为朝元恐负虚星命，凤箫闲鹤梦惊，驾天风直上蓬瀛。芝堂静，蕙帐清，照虚梁落月空明。”[3]又如张可久的【中吕】《满庭芳·山中杂兴二首》：“人生可怜，流光一瞬，华表千年。江山好处追游遍，古意翛然。琵琶恨青衫乐天，洞箫寒赤壁坡仙。村酒好溪鱼贱，芙蓉岸边，醉上钓鱼船。风波几场，急疏利锁，顿解名缰。故园老树应无恙，梦绕沧浪。伴赤松归软子房，赋寒梅瘦却何郎。溪桥上，东风暗香，浮动月昏黄。”[4]又如张可久的【中吕】《满庭芳·望仙子诗卷》：“沧浪小龙，翩翩桂旗，隐隐莲峰。歌尘隔断蓬莱洞，此夜相逢。羽衣曲蟾华月宫，紫箫声鹤背天风。游仙梦，青山万重，云冷玉芙蓉。”[5]此外，北曲杂剧中也有吹箫引凤凰的表述，费唐臣的杂剧《苏子瞻风雪贬黄州》：“【天下乐】恰便似一朵红云捧玉皇，官里呵慌忙，回未央，则恐怕六宫中美人愁夜长。下珠帘处处凉，鞑金莲步步响，月明下吹箫引凤凰。”[6]箫音的清幽雅致与富有诗意，给人一种仙乐飘飘之感，同时箫在吹奏时的口风、舌位、指位的变化，更使萧音有“抑扬顿挫”之感，旋律随着意境的变化而变化，给人纤巧、细腻的听感，如同置身云雾之中，飘然而别有一番滋味，体现了古代文人“天人合一”的思想与秉承山水文化的审美情趣。

[1]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[2]《全元散曲》，第 1363-1364 页。
[3]《全元散曲》，第 1366 页。
[4]《全元散曲》，第 775 页。
[5]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 776 页。
[6]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。

三、北曲中的箫鼓连用

北曲中的箫除用以表达“悲怨”、“仙乐”的意境外，还常常与鼓连用，用以描写繁华的景象与热闹场合。箫与鼓同属鼓吹乐，即由一种吹奏乐器和击节乐器来合奏。早在汉代，就已有大量的鼓吹乐，其用途主要在军事礼仪、宫廷礼仪以及宴乐活动。“‘箫鼓’，因它用排箫与建鼓合奏而得名，一般也用作仪仗音乐，有时乐工可以坐在鼓车中演奏……亦可用作军乐。”[1]北曲中的箫鼓合用继承自宋词，宋词中箫鼓合用的场景数不胜数。如柳永的《迎新春》：“嶰管变青律，帝里阳和新布。晴景回轻煦。庆嘉节、当三五。列华灯、千门万户。遍九陌、罗绮香风微度。十里然绛树。鳌山耸、喧天潇鼓。渐天如水，素月当午。香径里、绝缨掷果无数。更阑烛影花阴下，少年人、往往奇遇。太平时、朝野多欢民康阜。随分良聚。堪对此景，争忍独醒归去。”[2]又如柳永的《玉楼春》：“凤楼郁郁呈嘉瑞，降圣覃恩延四裔。醮台清夜洞天严，公宴凌晨箫鼓沸。保生酒劝椒香腻，延寿带垂金缕细。几行鵷鹭望尧云，齐共南山呼万岁。”[3]柳永《望海潮》：“东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙。怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮，竞豪奢。重湖叠巘清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙。乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。”[4]晏几道《鹧鸪天》：“晓日迎长岁岁同，太平箫鼓间歌钟。云高未有前村雪，梅小初开昨夜风。罗幕翠，锦筵红，钗头罗胜写宜冬。从今屈指春期近，莫使金尊对月空。”[5]张炎《风入松》：“向人圆月转分明。箫鼓又逢迎。风吹不老蛾儿闹，绕玉梅、犹恋香心。报道依然放夜，何妨款曲行春。 锦灯重见丽繁星。水影动梨云。今朝准拟花朝醉，奈今宵、别是光阴。帘底听人笑语，莫教迟了□青。”[6]张先《山亭宴慢》：“宴亭永昼喧箫鼓。倚青空、画阑红柱。玉莹紫微人，蔼和气、春融日煦。故宫池馆更楼台，约风月、今宵何处。湖水动鲜衣，竞拾翠、湖边路。落花荡漾愁空树。晓山静、数声杜宇。天意送芳菲，正黯淡、疏烟逗雨。新欢宁似旧欢长，此会散、几时还聚。试为挹飞云，问解寄、相思否。”[7]

宋词“箫鼓”合用的诗词意象也为散曲所继承。刘时中【双调】《折桂令·农》：

[1]吴钊，刘东升：《中国音乐史略》，北京:人民音乐出版社1993版，第64页。
[2]唐圭璋：《全宋词》，北京：中华书局 1999 版，第 17 页。
[3]《全宋词》，第 19 页。
[4]《全宋词》，第 39 页。
[5]唐圭璋：《全宋词》，北京：中华书局 1999 版，第 227 页。
[6]《全宋词》，第 3510 页。
[7]《全宋词》，第 60 页。

“想田家作苦区区，有斗酒豚蹄，畅饮歌呼。瓦钵瓷瓯，村箫社鼓，落得妆愚。吾将种牵衣自舞，妇秦人击缶相娱。儿女供厨，仆妾扶舆，无是无非，不乐何如？”[1]张可久【中吕】《喜春来·春》：“冬冬箫鼓东风暖，是处园林景物妍，一春常费买花钱。东郊游玩，西湖筵宴，乐酗酗满斟频劝。”[2]张可久【南吕】《骂玉郎带感皇恩采茶歌·富山元宵赏灯》：“朱衣锦带黄金镫，前后羽林兵。当空皓月悬秋镜，兰麝馨。箫鼓鸣，天街净。灯界珠绳，春蔼花屏。御辇上翠逍遥，宫林传金错落，歌女□玉娉婷。赏良夜好景，听乐府新声。庆元正，□队伍，乐升平。待天明，未收灯，宝筝前殿引长生。铁瓮千年富山城，西台一点老人星。”[3]商衜【南吕】《梁州第七·戏三英》：“【幺】彩结鳌山对耸，箫韶鼓吹喧哗。仕女王孙知多少？宝鞍锦轿，来往交叉。酒豪诗俊，谢馆秦楼。会传杯笑饮流霞，见游女行歌尽【落梅花】。向杜郎家酒馆里开樽，王厨家食店里饭罢，张胡家茗肆里分茶。玉人，娇姹。爱云英辨利绛英天然俊，共联臂同把。偶过平康赏茗，越女吴姬。”[4]马谦斋的小令·【中吕】《快活三过朝天子四边静·春》：“海棠娇，恰睡足，牡丹香，正开初。只悉春色在须臾，休教燕子衔春去。辇毂，景物，芳草碧重城路。五花娇马七香车，帘挂锦珂鸣玉。箫鼓声中，园林佳处，翠鬟歌红袖舞。近黄公酒垆，诵坡仙乐府，直吃到月转垂杨树。明时难遇，百岁光阴过隙驹。休教辜负，春来春去。榆钱乱舞，难买春光住。”[5]邓玉宾的套数【正宫】《端正好》：“【三】稳乘着三更月底鸾声往，高驭着万里风头鹤背霜。五岳十洲，洞天福地。方丈蓬莱，箫鼓笙簧。动着俺这仙人家的乐音，朝玉阙拜虚皇。”[6]此外，北曲杂剧剧本中也出现了“箫鼓”连用，王实甫的《丞相歌舞丽春堂》第一折中道：“【混江龙】端的是走轮飞鞚，车如流水马如龙。绮罗香里，箫鼓声中，盛世黎民歌岁稔，太平圣主庆年丰。正遇着蕤宾节届，今日个宴赏群公。光禄寺酝江酿海，尚食局炮凤烹龙，教坊司趋跄妓女，仙音院整理丝桐。都一时向御苑来供奉。恰便似众星拱北。万水朝东。”[7]

四、北曲中的“笙箫”连用

元人赵天锡【双调】《雁儿落过清江引碧玉箫·美河南王》中的“笙箫齐和”，“厌市朝车马多，羡凌烟阁功劳大。盖村居绿野堂，赛兰省红莲幕。浊酒一壶天地阔，世态

[1]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 660-661 页。
[2]《全元散曲》，第 826 页。
[3]《全元散曲》，第 950-951 页。
[4]《全元散曲》，第 20 页。
[5]《全元散曲》，第 748 页。
[6]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 305 页。
[7]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。

都参阅。闷携藜杖行，醉向花阴卧，老官人闲快活。北镇沙陀，千里暮云合。南接黄河，一线衮金波。赛渊明五柳庄，胜尧夫安乐窝。红粉歌，笙箫齐和。他，访谢安在东山卧。”[1]乔吉的【双调】《水仙子·乐清箫台》中也有清箫与玉笙的共同演绎，“枕苍龙云卧品清箫，跨白鹿春酣醉碧桃，唤春猿夜拆烧丹灶。二千年琼树老，飞来海上仙鹤。纱巾岸天风细，玉笙吹山月高，谁识王乔？”[2]吴仁卿【中吕】《上小楼·西湖泛舟》中的“笙箫一片”表现了西湖泛舟时音乐、风景合二为一的景致，“骄骢锦鞯，轻罗彩扇。帘卷东风，花绽香云，柳吐晴烟。泛画船，列骑筵，笙箫一片，人都在水晶宫殿。”[3]张可久【双调】《折桂回·钱塘即事》中“灯火笙箫”则描写元宵时节的热闹场景：“倚苍云拱北城高，地胜东吴，树老南朝。翠袖联歌，金鞭争道，画舫平桥。楼上楼直浸九霄，人拥人长似元宵。灯火笙箫，春月游湖，秋日观潮。”[4]

此外，箫还与其他乐器共同合奏，如无名氏【中吕】《粉蝶儿》《阅世》【石榴花】的曲文中所描写的“玉箫檀板紫鸾笙”，有笙、檀板、箫的合奏，“一片惜花心常是引了人魂灵，但沾着便留情。玉箫檀板紫鸾笙，向花阵锦营，燕燕莺莺。悲欢聚散常无定，落得去秦楼谢馆贪滥风声。好光阴过眼如翻饼，到担阁了锦片也似好前程。”[5]金元时期的文人们凭借箫声中“哀怨”的特质，营造出了各种不同风格的情境。文人借助箫乐器为宴会助兴，也通过箫乐器寄托内心情愁思绪。箫也成为北曲中文人常借助表达情绪的乐器之一。

总之，箫是北曲中的伴奏乐器之一，箫乐器吹奏的曲调丰富多样，又有“哀怨离愁”的气质，这使箫乐器在北曲中成为一种内蕴丰富的文化意象。箫的音量不大，音色柔和，适合于演奏低沉委婉的曲调，如以【碧玉箫】为曲牌的北曲中，多表达哀怨离愁的情绪，表现细腻丰富的情感。元散曲中的“箫作悲声”意象也是传统诗、词、曲的延续。此外，箫也常被用作仙乐的演奏乐器，成为人们寄托世外桃源、与世无争的凭借。在与其他乐器的合作中，北曲中箫常与鼓连用，用以描写繁华的景象与热闹场合。北曲中的箫鼓合用源自宋词。

[1]《全元散曲》，第 570 页。
[2]《全元散曲》，第 623-624 页。
[3]《全元散曲》，第 730 页。
[4]《全元散曲》，第 938 页。
[5]《全元散曲》，第 1818 页。

第四节　筚篥

一、从文史资料看筚篥

筚篥属于双簧竖吹乐器，在中国古代乐器“八音”中属于“竹”类。从我国历史记载情况来看，筚篥为外传乐器，传入中原以后，在宫廷音乐和民间传统音乐中得到运用。筚篥最早是在中国的新疆早期的一些石窟中发现的，如阿克苏地区克孜尔石窟、伯孜克里等石窟中均有描绘，由此可见筚篥应该是从西北传入到内地的。《说文》曰：乃羌人所吹屠觱，以驚马。《乐録》曰：笳，管也。何承天纂文曰：羌胡乐，出于胡中，其声悲。本名悲栗。[1]许慎《说文解字》中称“筚篥”为“屠觱”。唐代段安节在《乐府杂录》中载：“筚篥者，本龟兹国乐也，亦名悲篥”[2]，唐代李欣《听安万善吹筚篥歌》中写到“南山截竹为筚篥，此乐本是龟兹出。”[3]由上述文献来看，筚篥从西北边疆地区传入到中原地区无疑。

筚篥是一种双簧乐器，最早产生于公元前 4000 年的美索不达米亚平原。在该地区把管乐统称为 Gis（泛指气鸣乐器）。Gis 则指的是木质管乐器。在亚述王朝时期，出现了两只双簧管乐器。[4]这种双簧管乐器传入到波斯以后，波斯艺人对其进行改良，出现了新的名称“巴拉班”（balaban），后来波斯人对其领土进行扩张，音乐艺术也随之传播开来，在艾尔米塔什博物馆中馆藏有来自萨珊王朝，从文物图像来看，应该是三世纪以前的文物。公元前 6 世纪，波斯人的居鲁士王国征服了印度河流域，西亚的文化随之传入到印度，在公元前 4 世纪，亚历山大东征，取得了征服北印度的顺利，使得音乐艺术也传入到印度地区。据维奈德·西克曼的《图片音乐史·古印度》史料来看，有一个吹奏 Susira 乐器的人物图像，大约为 2-3 世纪的文物，经比对发现，印度的乐器 Susira 和波斯发现的“巴拉班”为同一乐器。由此可以推断印度的筚篥为波斯传入。

据魏征《隋书·音乐志》记载：“起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。”[5]这是中国文献记载的“天竺乐”，即古代印度音乐。张重华[6]管辖凉州在永和年间，可以看出，此时天竺乐应该传入到中国西北地区，尔后又开始向东传到中原，后来在中原乐器中得到发展。据刘昫《旧唐书》载：“凡命将征讨，有大功献俘馘者，

[1]（宋）高承：《事物纪原》，北京：中华书局 1989 版，第 60 页。
[2]（唐）段安节：《乐府杂录》，上海：上海古籍出版社 2015 版，第 20 页。
[3]梁秋丽：《丝绸之路上的“筚篥”》，《乐器》2015 年第 1 期，第 60 页。
[4][德国]维奈德·西克曼：《图片音乐史·印度卷》，德国：莱比锡音乐出版社 1981 版，第 131 页。
[5]（唐）魏征：《隋书》卷十五《音乐志下》，北京：中华书局 1982 版，第 379 页。
[6]张重华（327 年-353 年），字泰临，安定乌氏人。永和二年（346 年），其父张俊去世，继任君主之位。

其日备神策兵衛于东门外，如献俘常仪。其凯乐用铙吹二部，笛、筚篥、箫、笳、铙、鼓，每色二人，歌工二十四人。乐工等乘马执乐器，次第陈列，如卤簿之式。”[1]由此可以看出，筚篥在隋唐时期礼仪中得到运用。“婆罗门乐，与四夷同列。婆罗门乐用漆筚篥二，齐鼓一。”[2]这里的婆罗门乐是指印度音乐，伴奏乐器使用的有筚篥和齐鼓，并且在唐朝作为四夷之乐。在《旧五代史》卷七十一中载：“许寂……昭宗闻其名，征赴阙，召对于内殿。会昭宗方与伶人调品筚篥，事讫，方命坐赐果，问《易》义。”[3]由此可以看到，筚篥在宫廷音乐中得到运用。在《宋史》中未见相关筚篥的记载，只提到西北甘肃有“筚篥城”，然而这与音乐无关。虽然宋代正史中没有记载“筚篥”，但是在宋代陈旸的《乐书》中有“筚篥”的记载（图 3-8，图 3-9）。从侧面来看，在宋代社会中乐器中有筚篥。

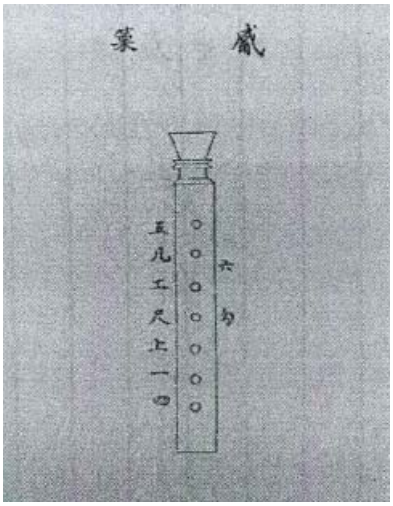

图 3-8 筚篥

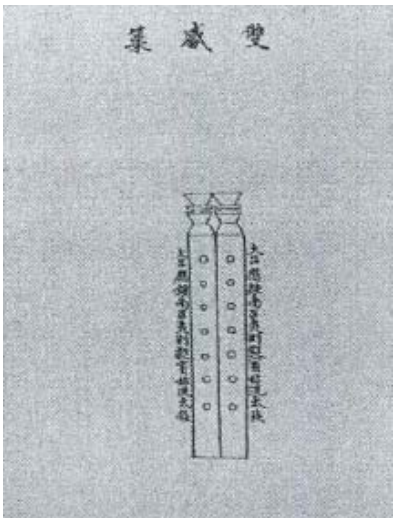

图 3-9 双筚篥

金元时期，相关的历史文献中有乐器筚篥的记载。在脱脱《金史》卷三十九中载：“鼓吹四节……笛二十四、箫二十四、筚篥二十四、笳二十四、桃皮筚篥二十四”[4]，而在《金史》中，鼓吹乐为马背上的音乐，天子鼓吹分为前后两部，每部又被分成两节。由此可以看出，筚篥作为伴奏乐器在金代作为宫廷乐出现。在金代宫廷仪卫中同样使用到筚篥乐器，天德五年，海陵王迁都到燕，运用黄麾仪仗一万余人，在“第二引”中有筚篥一人，“第三节”和“第八节”中筚篥各有二十四人、桃皮筚篥有二十四人，共计

[1]（五代）刘昫：《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，北京：中华书局 1975 版，第 1053 页。
[2]《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，第 1073 页。
[3]（宋）薛居正：《旧五代史》卷七十一《马郁列传》，北京：中华书局 1976 版，第 944 页。
[4]（元）脱脱：《金史》卷三十九《乐志上》，北京：中华书局 1975 版，第 891 页。

四十九人。[1]然通过阅读文献可以看出，筚篥一般并不作为单独乐器演奏，而是作为合奏乐器在金代音乐中。在《元史》卷七十七中载："大都路掌供各色金门大社一百二十队，教坊司云和署掌大乐鼓、板杖鼓、筚篥、龙笛、琵琶、筝、篆七色，凡四百人。"[2]由此可以看出，元代时期在宫廷音乐中有筚篥乐器的存在。

明清时期，在张廷玉《明史》中并没有见到关于筚篥的记载，只有在《明集礼》中有关于筚篥乐器的记载。明代学者徐一夔在《明集礼》中多处涉及到相关筚篥的文献，在卷四十九"乐器"载："又有所谓搊筝、箜篌、小琵琶、长笛、筚篥及七星匏、九曜匏"[3]，可见明代乐器之中还有筚篥的存在。清代多部文献论述到关于"筚篥"的内容，但是大多是对古代筚篥进行梳理和考证的内容。在清代学者何文焕《历代诗话》、李冶嗣《甬上耆旧诗》、贺长龄《皇清文颖》等著录中都有记载。

二、从相关戏曲文物看筚篥

筚篥作为外传乐器，入主中原以前，主要在早期中国西北地区的洞窟壁画中得见。筚篥产生于古代波斯，在公元 2 世纪左右就出现了双簧乐器，对后来的筚篥的出现，具有重要的作用。后来筚篥由西亚地区传入的印度，可以在印度的石刻上发现波斯的双簧（筚篥），传入到中国新疆地区，在新疆的一些石窟壁画中可以见到。印度的筚篥乐器传入中国大约在公元 4 世纪左右。在克孜尔石窟第 38 窟中就有类似印度乐器筚篥的描绘。在该窟中，描绘的壁画共有两个类型："说法图"和"天宫伎乐图"。在"天宫伎乐图"壁画中，有一个艺人吹筚篥的形象。公元 6 世纪新疆奇康石窟第 1 窟壁画中有演奏筚篥的图像。在新疆苏巴什佛寺发现了公元 7 世纪的舍利盒，在舍利盒上面绘制有"迦陵拼伽童子"手持乐器演奏。盒身绘制有乐舞队，乐舞队有 21 人组成，其中舞蹈者有 13 人，演奏乐器者 8 人。在盒子上端绘有一个裸体童子吹着筚篥。大约在公元 9 世纪，在高昌石窟壁画中伯孜克里克第 33 窟的壁画中描绘有吹筚篥的人物，从人物形象上来看，人物为少数民族形象，其双手持筚篥，口含管哨，作吹奏状，形象生动。在《柏孜克里克粟特文经卷奏乐图》中，可以看到筚篥演奏艺人手持筚篥乐器作吹奏状。后来，新疆改信奉伊斯兰教和后来人为的破坏，使得新建的石窟壁画数量逐渐减少，但是从遗留下来的这些图像资料可以证明新疆在中国是较早使用筚篥乐器的区域之一。甘肃敦煌莫高窟中有一定数量的筚篥乐器出现，在敦煌莫高窟中多个洞窟壁画中发现有吹筚篥的

[1]《金史》卷四十一《仪卫志上》，第 943 页。
[2]（明）宋濂：《元史》卷七十七《祭祀志六》，北京：中华书局 1976 版，第 1926 页。
[3]（明）徐一夔：《明集礼》卷七十七，文渊阁刻本。

形象，对研究甘肃地区早期的筚篥乐器使用情况有一定的帮助。在敦煌莫高窟的第 25 窟北壁、第 201 窟北壁、第 358 窟北壁上面都发现有筚篥乐器的绘制。这对研究当时河西地区的音乐艺术是一种有益的增补。从描绘的形式来看，大部分都是描绘吹奏筚篥的演奏者的形象。

可见，在石窟壁画和文书中多次发现不同时期的吹管乐器——筚篥，说明边疆地区文化艺术在当时的社会条件下较为繁荣兴盛。后来由于宗教、战争等诸多因素的影响，对进一步考察西北地区筚篥发展存在一定难度。但事实是，通过这些西北地区绘画和文本的形式进行记载，使得当代的社会对先前的筚篥流转有一个清晰的认知。

后来在中原地区出土的文物中发现了关于筚篥乐器的出土。隋代安阳张盛墓中出土乐器共计 15 件，白陶胎模制，为乐队表演的形式。伎乐俑为跽坐的样式，身着长袖薄衫，穿垂地长裙（原衣着施有黑、绿、朱等色彩，后已经侵蚀脱落），其中就有乐俑手持筚篥乐器进行演奏的形象。但是从整个演奏乐俑的形态来看，该组 8 个乐俑组合，并且每个乐俑手中都持有乐器，说明应该是一套合奏乐俑。[1]1952 年在西安东郊唐代苏思勖墓葬中发现的乐舞壁画，位于墓室东壁，在壁画中有乐队描绘，乐队皆为男性艺人，两侧的乐队演奏者都在黄毯之上。靠左侧的乐队艺人被排成两排，前排三人跽坐在毯上，其中有一位站立演奏筚篥的乐工。

五代时期在人物绘画之中出现了吹筚篥的演奏图像。人物画家顾闳中根据韩熙载在家摆设家宴盛情款待客人情况，用绘画的形式对其进行依依表现。在这幅作品中，就有多个情节涉及到乐器表演。其中在“清吹”这个场景中，就涉及到艺人吹箫的情状。其中有两种情景的表演：一幅是一支筚篥和一支横笛的合奏表演；另一幅是一支筚篥和两支横笛合奏的表演。表演者均为女性艺人，从其身份来看，应该是韩熙载家伎。但是根据表演的情节来看，整个表演较为完整，是一个合奏的音乐艺术表演。

宋元时期，筚篥在音乐表演中仍然被使用。从宋元时期出土的与当时音乐相关的音乐文物资料可以到的见证。1951 年河南禹县白沙库地区颖东一号墓，墓室内壁绘制有多组壁画，颜色鲜艳，人物形象生动。从其绘制的情况来看，此图应该为散乐场景壁画，位于墓室东壁，壁画上绘制的乐伎共 11 人，左边前后分成两排站立，其中前排艺人所持的乐器演奏的乐器分别为筚篥、横笛、细腰鼓；后排乐器主要有拍板、鼓。右边前后分也成两排站立，前排演奏的乐器有笙、排箫、五弦琵琶；后排演奏的乐器有筚篥和箫。

[1]修海林：《看的见的乐器》，上海：上海文艺出版社 2001 版，第 138 页。

而在两边艺人中间有一女性艺人正在表演。宋元时期的石刻浮雕中也可以看到乐队表演的现象，其中有 5 个人物为伴奏者，头戴各式幞头，身穿圆领袍服，腰间束带。从左往右分别所持乐器有腰鼓、杖鼓、筚篥、拍板、横笛乐器。河南温县西关宋墓散乐杂剧砖雕（图 3-10）共计 10 件，为北宋时期的墓葬，在墓室的西北壁有散乐砖雕人物形象，散乐砖雕共计 5 块。从左往右，第 1 位艺人，头裹翘脚幞头，身穿圆领宽袖长袍，双手执一筚篥，作吹奏状。第 2 位艺人，头戴裹花硬壳幞头，身穿圆领宽袖长袍，双手执龙笛，作吹奏状。第 3 位艺人，头扎双髻戴软翅巾，身穿圆领宽袖长袍，双手执拍板于胸前。第 4 位艺人，头戴圆展幞头，外穿圆领窄袖长衫，下身穿裤子，腰间系腰鼓，双手作击打状。第 5 位艺人，头裹幞头，身穿圆领窄袖长袍，腰间束带，面微左倾，身前放置一面大鼓，作演奏状。[1]由此可以看出，筚篥在宋元时期仍然作为宋元社会音乐表演的重要乐器。

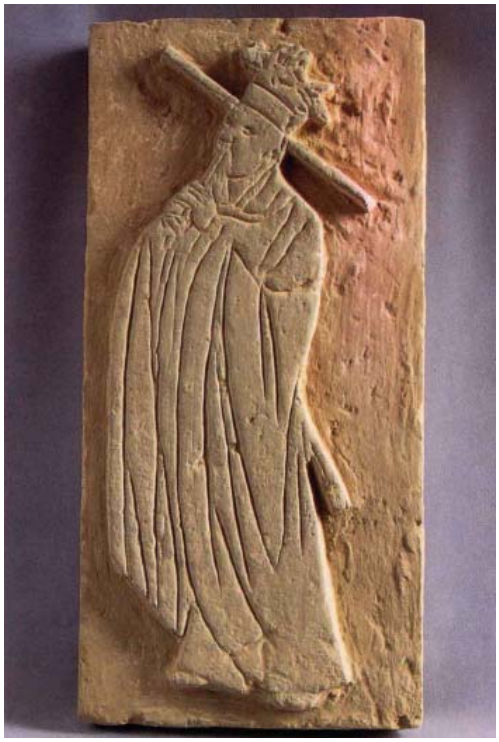

图 3-10 河南温县西关宋墓散乐杂剧砖雕——吹筚篥者

三、筚篥在北曲中的运用及表现

筚篥作为一种外来乐器，其在发声上有着本身独特的特点，传入中原以后，又与其他乐器进行配合伴奏，使其具有了一定的影响力，在此基础上，所以在历代的音乐发展史中可以得见它的存在。其独特的发声特点，引起了当时乐工的重视。北曲中无一例外，

[1]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（河南卷）》，郑州：大象出版社 2001 版，第 282 页。

也采用筚篥作为伴奏乐器，进而丰富了北曲的艺术特征。筚篥传入到中原以后，有了较大的改进，从发展的视角来看，筚篥在不同的时期有着不同的种类称谓。根据整理的资料情况来看，音乐种类主要把筚篥分成以下几个样式：

音乐种类	筚篥样式
西凉乐	大筚篥、小筚篥
疏勒乐	筚篥
龟兹乐	筚篥
安国乐	筚篥、双筚篥
高丽乐	小筚篥、桃皮筚篥

在筚篥传入中国以后，其在样式上产生了改变，并出现了筚篥、大筚篥、小筚篥、双筚篥、桃皮筚篥 5 种样式。当然不同地区的音乐根据不同的需要对原有的筚篥进行改进，使得适应伴奏的需要。

北曲在演奏的过程中使用的有筚篥乐器，这在在宋辽金元时期的墓葬出土的音乐文物中得到印证。1983 年在开封修复繁塔的过程中，发现了宋代散乐砖雕 20 件，伎乐砖雕放置在佛龛内，每个龛内放置 1 个乐伎。伎乐人物皆蓄发，发髻梳成麻花状，结跏趺坐莲花座上，手持乐器乐器作演奏状。所持的乐器，从左到右排列，南壁顺序分别为：排箫、笙、贝、钹、鼗鼓、鸡娄鼓、羯鼓、杖鼓、琵琶、筚篥；西南壁顺序为鼗鼓、鸡娄鼓、杖鼓、羯鼓、钹、笙、排箫、筚篥、龙首笛、都昙鼓、拍板，共计 12 种乐器 21 件。由上述乐伎所持的乐器可以看出，这应该是一个大型的散曲表演。从文献中得知，散曲有小令和套数两种体制，小令为单曲，后者为一个宫调若干曲子连缀组成，显然这里面应该是“套数”，因为套数是由多种曲子组成，曲子需要伴奏乐伎进行表演，众多的乐器组合形成合奏，使得表演的整个氛围浓厚，当然筚篥只是作为北曲中的一种具有代表性的乐器。正如王世贞在《曲藻》中载：“自金元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。”[1]引文中的“胡乐”应该是北方少数民族乐曲或者西北方少数民族乐曲。而在《资治通鉴》中记载：“上皇每酺宴，先设太常雅乐坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏。”[2]胡三省认为：“胡乐者，

[1]中国戏曲研究院编著：《中国古典戏曲论著集成（四）》，北京：中国戏剧出版社出版社 1959 版，第 25 页。
[2]（宋）司马光：《资治通鉴》卷二百十八，北京：中华书局 1976 版，第 6993 页。

龟兹、疏勒、高昌、天竺诸部乐也。”[1]而龟兹、疏勒、高昌属于中国西北地区，天竺为今天的印度，也在中国以西的地方，而这些地方毗邻，在音乐艺术上有着相互影响的关系。在前文中对其进行详细的论述过，在此不作赘述。明代姚华在《曲海一勺》中认为：“北曲虽起金元，似出塞外，颇疑血统，或杂异姓。然而汉唐以来，胡乐侵入中原，何啻一二？”[2]可见，散乐和杂剧在使用音乐伴奏上主要使用了北曲，然北曲又来自于塞外的“胡乐”，胡乐伴奏乐器中就有筚篥，所以在北曲乐曲伴奏中有该乐器的存在。

器乐合奏是宋金元时期常见的一种乐曲演奏形式，笙、大鼓、杖鼓、琵琶、筝、方响、笛、筚篥、拍板在宋代宫廷教坊十三部中被专门列为一部。从器乐合奏的形式上来看，分为清乐、细乐、小乐器等，其中“清乐”主要是用笛、笙、方响、筚篥、拍板、鼓等乐器合奏。“细乐”主要是用笙、扎筝、嵇琴、方响、箫管等乐器进行合奏。“小乐器”主要是指参与合奏的人数较少，只有单人演奏或者双人合奏的样式。宫廷中的合奏乐也较为盛行，主要有教坊乐和番部乐等，其中教坊乐是宫廷音乐中最大的合奏形式。然北曲乐在宫廷中也较为盛行，其中使用多种乐器进行合奏也是一种常见的现象。筚篥以其独特的发音特点，在散曲和杂剧中作为伴奏乐器得到使用，其从一个侧面可以反应出该时期的艺术的整体风貌。多种乐器合奏，使得散曲和杂剧成为当时社会较为盛行的音乐艺术，筚篥只作为北曲伴奏乐器中的一个典型代表，但是在北曲中运用表明，北曲可以使用多种乐器进行演奏。

筚篥作为外传乐器，传入中国之后，与中原音乐相融合，形成多种形式的音乐形式。因此有多位艺人善于演奏筚篥乐器。唐代时期，筚篥乐器在中原地区就很兴盛，演奏筚篥乐器的名家不在少数。据赵廷瑞《陕西通志》载唐代李龟年善长筚篥。唐代尉迟青善吹筚篥，据传有个王麻奴要与他一比高下，同吹奏一支西域乐曲，结果王麻奴心悦诚服。[3]唐代李欣《听安万善吹筚篥歌》中载：“南山截竹为筚篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。……变调如闻杨柳春，上林繁花照眼新。岁夜高堂列明烛，美酒一杯声一曲。”[4]由这首七言古诗可以看出，安万善不仅善吹筚篥，而且能够使曲调表现的生动感人。白居易《小童薛阳陶吹筚篥歌》中载薛阳陶善吹筚篥，认为他“碎丝细竹徒纷纷，宫调一声雄出群”[5]，宫调为五音之首，调值最高的为筚篥声。由此可

[1]《资治通鉴》卷二百十八，第 6993 页。
[2]姚华：《曲海一勺》，北京：中华书局 1986 版，第 69 页。
[3]肖迪：《传统乐器》，合肥：黄山书社 2012 版，第 39 页。
[4]李新路：《唐诗三百首》，郑州：郑州大学出版社 2014 版，第 44-45 页。
[5]汤华泉：《白居易诗选》，郑州：中州古籍出版社 2011 版，第 222 页。

以看出小童薛阳陶演奏筚篥的技艺之高。

宋元时期，筚篥被称为“管子”，据《元史·礼乐志》载：“燕乐之器，头管制，以竹为管，卷芦叶为首，七窍。”[1]与宋代陈旸《乐书》记载对“筚篥”的解释是相一致的。他常常为乐队中使用的领奏乐器，所以有时候也被称为“头管”，显然筚篥在宋代已经成为当时重要的一种伴奏乐器。林州赵翁墓散乐壁画中就有筚篥乐器（图 3-11），与其一起合奏的乐器包括笛、鼓、板，这正是北曲的主要伴奏乐器。

图 3-11 林州赵翁墓散乐壁画中的筚篥

元代张翥《紫檀筚篥曲赠善吹者任子中》载：“君不见龟兹乐工能新声？截竹插蕾吹月明。……贾胡惊起忽思长，都謢罢饮精魂动。传之中国久更新，任郎妙解尤绝伦。”[2]从其诗中可以得知，艺人任子中为元代善筚篥的人物之一。在夏庭之《青楼集》中记载宋六嫂善筚篥，其“小字同寿，元遗山有赠觱栗工张觜儿词，即其父也。宋与其夫合乐，妙入神品。盖宋善讴，其夫能传其父之艺。”[3]在元末明初学者陶宗仪《说郛》卷十九载：“《明皇杂录》及《杨妃外传》云：帝幸蜀，初入斜谷，霖雨弥日，栈道中闻

[1]（明）宋濂：《元史》卷七十一《礼乐志五》，北京：中华书局 1976 版，第 2162 页。
[2]应有勤：《中外乐器文化大观》，上海：上海教育出版社 2008 版，第 98 页。
[3]（元）夏庭芝：《青楼集笺注》，孙崇涛、徐宏图笺注，北京：中国戏剧出版社 1990 版，第 98 页。

铃声，帝方悼念贵妃，采其声为《雨淋铃曲》以寄恨。时梨园弟子，惟张野狐一人善筚篥，因吹之，遂传乎世。”[1]张野孤为唐代善筚篥者，他的筚篥曲仍然对后世具有重要的参考价值。元曲作家阿里耀卿之子阿里西瑛也善吹筚篥，阿里西瑛又名木八剌，西域人，生卒年不详。约一三一四年一三四一年在世。陶宗仪的《南村辍耕录》卷十一言其“躯干魁伟，故人咸曰长西瑛”。其善吹筚篥，贯云石有《筚篥乐为西瑛公子》诗赞之。

从历史文献的视角来看，唐代艺人善筚篥者较多，在当时的公众对筚篥也有着一定的偏好，文人参与其中，撰文赞美善筚篥者，可以看出当时人们对边疆少数民族音乐能够接受，甚至借鉴少数民族音乐来丰富和完善中原的乐曲，出现了一种交融交流的局面。宋代的散乐壁画中仍有筚篥伴奏，且与之共同伴奏的包括鼓、板、笛，正是后来北曲的主要伴奏乐器，这说明宋代散乐在伴奏乐器上对北曲是有影响的。但在元代北曲的曲文中，却少有筚篥的史料。北曲伴奏乐器在发展过程中，筚篥逐步式微，这可能因为筚篥与笛的功能较为接近有关。

[1]（元）陶宗仪：《说郛》，北京：中国书店 1986 版，第 693 页。

第四章　北曲伴奏中的弦索乐器

弦索原指乐器上的丝弦，同时也代指弦索乐器。“弦索”一词最早出现于唐元稹的诗作《连昌宫词》中，“夜半月高弦索鸣，贺老琵琶定场屋。”[1]可见，唐代“弦索”应指琵琶。至少从宋代开始，弦索已代指某一类用弦索乐器伴奏的曲艺。金元以来，弦索泛指筝、琵琶、阮、火不思等弹拨乐器，后来又有三弦，这些弦乐器一般作为北曲的伴奏乐器。在明代，弦索主要指琵琶、三弦、胡琴、筝等乐器。因北曲主要以弦乐器为伴奏，甚至有“北曲入弦索而南曲不入弦索”、“北筋在弦，南力在板”的种种评论，于是，“弦索”常引申为北曲代称，与以箫、笛、鼓、板伴奏的南曲相对，后来还出现专以弦索命名的乐器。

第一节　琵琶

琵琶是中国古老的弹拨乐器之一，据传有 2000 多年的历史。孙楷在《秦会要》中载：秦、汉琵琶出于胡人弦鼗之制，圆体修颈，如琵琶而小，柱十有二，惟不开目为異，尽通用秦汉之法。[2]汉代刘熙在《释名·释乐器》中载：“琵琶本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰琵，引手却曰琶，象其鼓时，因以为名也。”[3]这是关于琵琶的定义，琵琶作为马背上的乐器，进入到中原后成为重要的伴奏乐器。据专家考证，秦汉时期有两种琵琶，即“秦汉子”和“阮”。两种琵琶在本质上是有区别的，“秦汉子”为直项琵琶，它是由弦鼓演变而来；“阮”是直柄木制圆形共鸣箱的直项琵琶，竖立抱起用手弹奏，后来因为阮咸擅长此乐器，就直接以他的名字命名。

隋唐时期，琵琶是一种常见的伴奏乐器，从上至宫廷下到民间都有一定数量的艺人在使用琵琶演奏，如《隋书》卷七十九载，周武帝战胜齐国之后非常高兴，亲自弹奏琵琶庆祝。在唐人的诗词中经常可以看到以琵琶为主题的诗篇或者文章，如唐代诗人白居易就曾写过《琵琶行》。当然琵琶也被运用在唐代燕乐之中，在刘昫《旧唐书》卷二十九中载：“大琵琶一，大五弦琵琶一，小五弦琵琶一。”[4]燕乐一共用到三种不同的琵琶配合其他乐器进行演奏，说明在唐代琵琶样式有了改进，形成了多种不同样式的琵琶，

[1]（唐）元稹著，周相录校注：《元稹集校注》，上海：上海古籍出版社 2011 版。
[2]（清）孙楷：《秦会要》，上海：上海古籍出版社 1982 版，第 124 页。
[3]（东汉）刘熙：《释名》，北京：中华书局 1985 版，第 107 页。
[4]（五代）刘昫：《旧唐书》，北京：中华书局 1982 版，第 28 页。

不同形制的琵琶在演奏过程中的音色效果也不尽相同。唐段安节《乐府杂录·琵琶》载："始自乌孙公主造，马上弹之，有直项者、曲项者，曲项盖使于急关也。古曲有《陌上桑》，范晔、石苞、谢奕，皆善此乐也。开元中有贺怀智，其乐器以石为槽，鹍鸡筋作弦，用铁拨弹之。贞元中，有康昆仑第一手。"[1]直项琵琶与曲项琵琶是琵琶的主要形制（图 4-1，图 4-2）。唐代"黄钟宫调"中琵琶就已是主奏乐器，《乐府杂录》中载："乐有琵琶、五弦、筝、箜篌、觱篥、笛、方响、拍板，合曲时亦击小鼓、钹子，合曲后，立唱歌，凉府所进本，在正宫调，大遍小遍者，至贞元初，康昆仑翻入琵琶玉宸宫调，初进曲在玉宸殿，故有此名。合诸乐即黄钟宫调也。《奉圣乐》曲，是韦南康镇蜀时南诏所进，在宫调，亦舞伎六十四人。遇内宴，即于殿前立奏，乐更番替换。若宫中宴，即坐奏乐。俗乐亦有坐部、立部也。"[2]

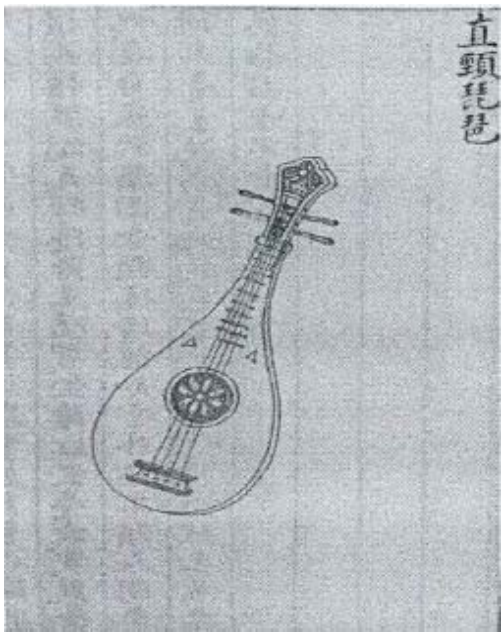

图 4-1《乐书》中的直颈琵琶

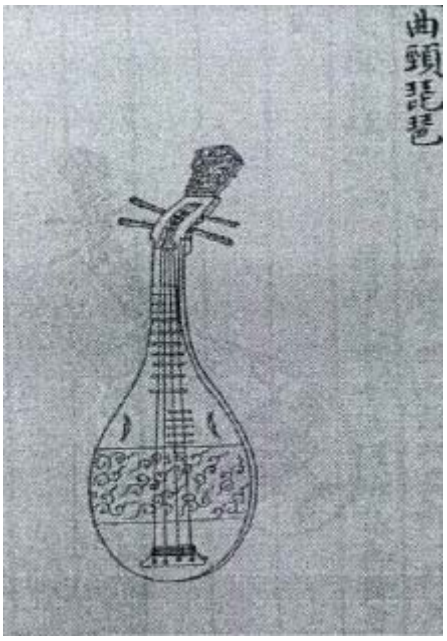

图 4-2《乐书》中的曲颈琵琶

在《元史》文献中，有多处关于琵琶文献的记载，在《元史》卷四十三中记载在演奏《十六天魔舞》时，用到多种乐器进行合奏，其中就有琵琶作为伴奏乐器参与其中。[3]在卷六十七载元代的太皇太后加上尊号进册宝仪的仪仗队伍中运用到乐器琵琶。礼乐作为当时重要的礼仪制度，琵琶能够参与其中，说明琵琶乐器在元代宫廷礼制中的重要作用。在卷七十一"宴乐之器"中，也有关于琵琶的记载。宴乐作为元代重要的宫廷乐，是作为宫廷乐中的重要组成部分，琵琶有其独特的发音优势，它被运用在宫廷音乐之中。

[1]（唐）段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局 2012 版，第 130 页。
[2]《乐府杂录》，第 124 页。
[3]（明）宋濂：《元史》，北京：中华书局 1977 版，第 907 页。

明清时期，琵琶乐器主要作为戏曲的伴奏乐器。据《明会典》中记载的“丹陛大乐”，琵琶八、“朝贺女乐”，琵琶八、“朝贺乐”，琵琶一、“设立大乐”，琵琶一、“奏抚安四裔之舞”，琵琶一、“迎膳乐”，琵琶一、“卤簿”，琵琶八、“仪仗”，琵琶二。由上述可以看出，琵琶在数量上有明确规定，并且在演奏的顺序上也有着严格的规定。清代社会中使用琵琶作为伴奏乐器，并且出现了独奏。鼓吹乐、丝竹管弦乐中也常常使用琵琶作为伴奏乐器，在宫廷仪仗和民间音乐等中广泛使用。与此同时，这个时期还出现了《琵琶谱》，这对了解明清时期的琵琶乐器具有重要的参考意义。

一、宋元杂剧、散曲中的琵琶伴奏

宋代琵琶伴奏极为普遍，上至宫廷礼仪用乐，下至民间杂剧、散曲伴奏都离不开琵琶。从禹州白沙宋墓的散乐壁画中，我们可以发现，琵琶是散乐中的重要伴奏乐器，且所处的位置为正中（图 4-3）。《武林旧事》“皇后归谒家庙”条中就有“琵琶起《忆吹箫》”，“琵琶独弹《寿千春》”，“琵琶独弹《寿无疆》”，以及筝、琵琶合奏的“筝、琶、方响合《双双燕神曲》”等。[1]宋代杂剧所用的伴奏乐器中就有琵琶，《都城纪胜》载：“散乐，传学教坊十三部，惟以杂剧为正色。旧教坊有筚篥部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色、色有色长，部有部头，上有教坊使、副钤辖、都管、掌仪范者，皆是杂流命官。其诸部分紫、绯、绿三等宽衫，两下各垂黄义。”[2]

图 4-3 禹州白沙宋墓散乐壁画

此外，吴自牧《梦粱录》载：“今士庶多以从省，筵会或社会，皆用融和坊、新街及下瓦子等处散乐家，女童装末，加以弦索赚曲，祗应而已。大凡动细乐，比之大乐，则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶等，每只以箫、笙、筚篥、嵇琴、方响，其音韵清且美也。若合动小乐器，只三二人合动尤佳，如双韵合阮咸，嵇琴合箫管，琴合葫芦

[1]（宋）周密：《武林旧事》，北京：中华书局 2007 版，第 223-224 页。
[2]（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版，第 95-96 页。

琴，或弹拨下四弦，独打方响，吹嫌动鼓《渤海乐》一拍子至十拍子。又有拍番鼓儿，敲水盏，打锣板，和鼓儿，皆是也。”[1]宋代瓦子散乐表演时已用琵琶等弦索乐器，宋代嫌曲是以鼓板伴奏，将曲牌旋律循环演奏并加以说唱的艺术形式，其主要伴奏乐器是鼓板，这里在嫌曲前加上弦索，显然是在伴奏乐器中加入琵琶等弦索乐器，使伴奏更为丰富，表演更具感染力。

辽宋金元时期，弹唱艺人所使用的乐器也多有琵琶。南宋周密《武林旧事》的“诸色伎艺人”中有“弹唱因缘”[2]一类，元代弹唱又称“弹词”，杨维桢作《四游记弹词》，有《侠游》、《仙游》、《梦游》、《冥游》等。此类弹唱、弹词是以乐器伴奏的说唱形式，有说有唱，以唱为主，唱歌部分以同一宫调的若干曲子联成短套，再联以全篇。元人夏庭芝《青楼集》载：“陈婆惜，善弹唱，声遏行云。然貌微陋，而谈笑风生，应对如响，省宪大官，皆爱重之。在弦索中，能弹唱鞑靼曲者，南北十人而已。”[3]陈婆惜善弹唱，所用伴奏弦索中当有琵琶。因此宋元之际的弹唱艺人所使用的伴奏乐器多为琵琶一类的弹拨乐器。

蒙古国时期，琵琶已经是随军的伴奏乐器。《世界征服者史》载：“酒瓶喉中哽咽，琵琶和三弦琴在合奏。”[4]这是成吉思汗在攻打花拉子模时行帐中随军乐队在演奏，其中就有琵琶和三弦琴伴奏。金元时期的北曲艺术融合了女真、蒙古等少数民族的音乐风格，而琵琶乐器节奏丰富，音色明亮、奔放，特别适合于胡乐演奏，所以琵琶在北曲伴奏中较为常见。明代沈德符《万历野获编》卷二十五《戏旦》载：“自北剧兴名男为正末。女曰旦儿。相传入于南剧。虽稍有更易，而旦之名不改，竟不晓何义。今观《辽史》乐志：大乐有七声，谓之七旦。凡一音管一调。如中宫越调、大食中宫之属。此外又有四旦二十八调，不用黍律。以琵琶叶之，按此即今九宫谱之始。所谓旦、乃司乐之总名。以故金、元相传，遂命歌妓领之。因以作杂剧，流传至今。旦皆以娼女充之。无则以优之少者假扮，渐远而失其真耳。”[5]可见，在辽、金、元杂剧中，琵琶一直是伴奏乐器。另外山西运城西里庄元代壁画中出现了琵琶的伴奏乐器，从考古实物证明了北曲杂剧的伴奏乐器中有琵琶。另从该墓出土铜钱——至大通宝来看（至大通宝铸造于元武宗三年，即 1310 年），该墓属元代晚期，说明琵琶是元杂剧后期加入的伴奏乐器。琵琶也是元

[1]（宋）吴自牧：《梦粱录》，西安：三秦出版社 2004 版，第 312 页。
[2]（宋）周密：《武林旧事》，北京：中华书局 2007 版，第 184 页。
[3]（元）夏庭芝：《青楼集笺注》，孙崇涛、徐宏图笺注，北京：中国戏剧出版社 1990 版，第 188 页。
[4][伊朗]志费尼：《世界征服史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社 1980 版，第 163 页。
[5]（清）厉鹗：《辽史拾遗》，北京：中华书局 1985 版，第 321 页。

代少数民族音乐的重要伴奏乐器。如元代琵琶名曲《海青拿天鹅》表现的就是女真人使用海东青猎取天鹅，继而获得珍贵北珠，反映了东北少数民族狩猎时的情形。此外反映“乌桓朔漠之地”[1]的合奏曲《白翎雀》所使用的伴奏乐器就有琵琶。明代张羽《听老者理琵琶》诗可为佐证：“老来弦索久相违，心事虽存指力微。莫更重弹《白翎雀》，如今座上被人稀。”此外，在元代杂剧剧本中，也有琵琶作为伴奏乐器的记载，贾仲明的杂剧《铁拐李度金童玉女》第一折中道：“【青歌儿】争似俺花浓、花浓柳重，更和这雨魂、雨魂云梦，曲阁层轩锦绣拥。香温玉软丛丛，珠围翠绕重重，鼍皮鼓儿咚咚，刺古笛儿喁喁。琵琶慢捻轻拢，歌音换羽移宫。助人笑口欢容，几多密意幽悰。只这等朝朝暮暮乐无穷，煞强似你那白云洞。(铁拐云：)你这凡世快乐，打甚么紧？在我根前卖弄。(正末云：)待我再说一遍。(唱)……”[2]杂剧剧本中的“鼍皮鼓儿咚咚，刺古笛儿喁喁。琵琶慢捻轻拢”正是鼓、笛、琵琶伴奏的描写。白甫仁的杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》第三折中有琵琶与羯鼓、凤箫、红牙拍板共同伴奏的描写：“【风入松】止不过凤箫羯鼓间琵琶，忽刺刺板撒红牙。假若更添个六幺花十八，那些儿是败国亡家！可知道陈后主遭着杀伐，皆因唱《后庭花》。(旦云)妾死不足惜，但主上之恩，不曾报得，数年恩爱，教妾怎生割舍？(正末云)妃子，不济事了，六军心变，寡人自不能保。(唱)…… ”[3]鼓、板、笛（箫）是北曲的主要伴奏乐器，这里加入琵琶，使得伴奏更加丰富，音乐色彩更为丰富。马致远《江州司马青衫泪》第一折中道：“听的人说，这教坊司有个裴妈妈家一个女儿，小字兴奴。好生聪明，尤善琵琶。是这京师出名的角妓。咱三人同访一遭去来。(贾浪仙云)咱三人去来。(诗云)高兴出尘外携尊玩物华。(孟浩然诗云)偷将休沐暇，出访狭邪家。(老旦扮卜儿上云)老身姓李是这教坊司裴五之妻。夫主亡化已过止生下一个女儿叫做兴奴。生得颜色出众聪明过人吹弹歌舞诗词书算无所不通。自小时曾拜曹善才为师学得一手琵琶。官员子弟闻名都来吃酒。只是孩儿养的娇了一来性儿好自在，二来有些拣择人。这早晚还不起来，只怕有人来吃酒。孩儿起来罢！(正旦扮裴兴奴引梅香上云)妾身裴兴奴是也。在这教坊司乐籍中现应官妓。虽则学了几曲琵琶，争奈叫官身的无一日空闲。这门衣食好是低微。大清早母亲叫只得起来。天色还早哩。(唱)【仙吕】【点绛唇】从天未拔白酒旗挑在歌楼外。呀地门开早送旧客迎新

[1]（元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1959 版，第 248 页。
[2]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版，第 1094 页。
[3]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。

客。”[1]从元杂剧剧本中可见，琵琶是官妓首要学习的乐器，足见琵琶乐器在元代颇为流行。

二、琵琶怨感——琵琶伴奏的功能之一

音乐是情感的艺术，也是富有感染力的语言，是用来展现人们情绪与情感的最为生动的方式之一。在元代北曲中，有大量与琵琶相关的内容。其大致可分为两类：一是以悲怨为主调的文曲。如张可久的【越调】《小桃红·离情》中的“一曲哀弦泪双下，放琵琶”，琵琶成为北曲中表现悲怨别离意象的重要乐器。如白朴的【仙吕】《点绛唇·混江龙》：“断人肠处，天边残照水边霞。枯荷宿鹭，远树栖鸦。败叶纷纷拥砌石，修竹珊珊扫窗纱。黄昏近，愁生砧杵，怨入琵琶。”[2]在悲伤为基调的北曲中，琵琶与残照、枯荷、乌鸦、败叶、黄昏等意象一同构成了“断人肠”的悲凉基调。又如卢挚的【双调】《蟾宫曲·碧波中范蠡》：“离人易水桥东，万里相思，几度征鸿。引逗凄凉，滴溜溜叶落秋风。但合眼鸳鸯帐中，急温存云雨无踪。夜半衾空，想像冤家，梦里相逢。记相逢二八芳华，心事年来，付与琵琶。密约深情，便如梦里，春镜攀花。空恁底狐灵笑耍，劣心肠作弄难拿。到了偏咱，到底亏他，不信情杂，忘了人那！水笼烟明月笼沙，淅沥秋风，硬咽鸣笳。闷倚篷窗，动江天两岸芦花。飞鹜鸟青山落霞，宿鸳鸯锦浪淘沙。一曲琵琶，泪湿青衫，恨满天涯！”[3]作者将多年心事付与琵琶，以此来寄托相思之情。在李子昌【正宫】《普天乐南·景凄凉人潇洒》中道：“何日把双鸾跨？奈薄情不寄鸾笺，相思句尽诉与琵琶。弹粉泪湿香罗帕，暗数归期将这春纤掐。动离情征雁呀呀，无奈，无奈，心事转加，对西风病容消瘦似黄花。”[4]同样是将相思之苦诉于琵琶。又如钟嗣成的【南吕】《骂玉郎过感皇恩采茶歌·四情》：“懊恨花飞，断送春归。碧天低，残月坠，断云迷。琵琶怨感，襟袖淋漓。漏声长，人信杳，雁书稀。”[5]马致远《江州司马青衫泪》第三折：“【搅筝琶】都是你个琵琶罪，少欢乐足别离。为你引商妇到江南，送昭君出塞北。紫檀面拂金猊，越引的我伤悲。想故人何日回归，生被这四条弦拨俺在两下里，倒不如清夜闻笛。（做听科外）那里琵琶响（左右云）是那对过客船上，弹的琵琶响。（做移船科末云）这琵琶不是野调，好似裴兴奴指拨。”[6]“迁客哪堪送

[1]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[2]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 204 页。
[3]《全元散曲》，第 117-120 页。
[4]《全元散曲》，第 1632 页。
[5]《全元散曲》，第 1357 页。
[6]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。

客行，梧桐霜老楚江清。床头兰棹翻云影，帆尾秋风剪月明。粼画艇进，沙汀琵琶。谁拨断肠声，偏入愁人耳，道是无晴却有情。”[1]马致远另一杂剧《孤雁汉宫秋》同样以琵琶来表现昭君远离故乡的怅然，第一折：“（正旦扮王嬙引二宫女上，诗云）一日承宣入上阳，十年未得见君王。良宵寂寂谁来伴，唯有琵琶引兴长。”[2]杂剧中的涉及琵琶的描写无不体现着悲怨的情绪。

此类作品的节奏一般比较缓慢，情绪深沉而含蓄，演奏时拨弦的力度、速度也要适中，这样所发出的音色才能与乐曲所表现的悲怨情感相吻合。乔吉【越调】《斗鹌鹑·天净沙》强调“弦慢”，“眉儿初月弯弯，鞋儿瘦玉悭悭，脸儿孜孜耐看。琵琶弦慢，青衫泪点才干。”[3]此外姚燧的【双调】《寿阳曲·酒可红双颊》同样是“慢调”：“酒可红双颊，愁能白二毛，对樽前尽可开怀抱。天若有情天亦老，且休教少年知道。红颜褪，绿鬓凋，酒席上渐疏了欢笑。风流近来都忘了，谁信道也曾年少？襄王梦，神女情，多般儿酿成愁病。琵琶慢调弦上声，相思字越弹着不应。”[4]该曲中琵琶“慢调弦上声”，正说明演奏时拨弦的节奏要舒缓，速度也要适中，这样弹拨出来的音色才能表达相思情愁。

在北曲主要作家中，张可久是最善于用琵琶营造别离忧思的意象，寄托离别思念之情，如【双调】《殿前欢·离思二首》：“夜啼乌，柳枝和月翠扶疏。绣鞋香染莓苔露，搔首踟蹰。灯残瘦影孤，花落流年度，春去佳期误。离鸾有恨，过雁无书。月笼沙，十年心事付琵琶。相思懒看帏屏画，人在天涯。春残豆蔻花，情寄鸳鸯帕，香冷荼蘼架。旧游台榭，晓梦窗纱。”[5]将十年的心事寄托于琵琶，显然琵琶已成为寄托离别思念的象征。张可久善用琵琶作意象，这与其时常接触琵琶妓有关，如【越调】《小桃红·赠琵琶妓王氏》：“舞腰回雪脸舒霞，席上人如画。压柳欺梅旧声价，弄琵琶，风流不似明妃嫁。金樽翠斝，玉纤罗帕，同醉凤城花。”[6]又如【双调】《拨不断·琵琶姬王氏》：“坐离筵，促哀弦，红妆新画昭君面。玉手轻弹秋水篇，青衫老泪溢江怨，几时重见。”[7]

[1]《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[2]《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[3]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 643 页。
[4]《全元散曲》，第 212-213 页。
[5]《全元散曲》，第 788 页。
[6]《全元散曲》，第 792 页。
[7]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 924 页。

而元代杂剧也常使用琵琶来表现人物的悲怨情绪。在关汉卿杂剧《杜蕊娘智赏金线池》第二折中，琵琶作为伴奏乐器起到了传达人物情绪、强化戏剧效果的作用，“这厮阑散了随离我眼底，忆憎着又在心头。出门来信步闲走，遥瞻远岫，近俯清流；行行厮趁，步步相逐，知他在那搭儿里续上绸缪？知他是怎生来结做冤仇？俏哥哥不争你先和他暮雨朝云，劣奶奶则有分吃他那闲茶浪酒，好姐姐几时得脱离了舞榭歌楼？不是我出乖弄丑，从良弃贱，我命里有终须有，命里无枉生受。只管扑地掀天无了休，着甚么来由！（梅香云）姐姐，你休烦恼，姐夫好歹来家也！（正旦云）梅香，将过琵琶来，待我散心适闷咱！（梅香取砌末科，云）姐姐，琵琶在此。（正旦弹科）（韩辅臣上，云）这是杜大姐家门首。我去的半月期程，怎么门前的地也没人扫，一划的长起青苔来，这般样冷落了也？（正旦做听科，云）那斯来了也！我则推不看见。（韩辅臣做入见科，云）大姐，祗揖！（正旦做弹科，唱）”。[1]可见，关汉卿让正旦在此角色中弹奏琵琶，以此来增添第二折表演的氛围，不仅用琵琶演奏来表达人物的悲怨情绪，同时其演奏也增加了戏剧冲突，加强了杂剧的艺术感染力。

辽金元时期，演奏琵琶的表演者众多，辽道宗皇后萧观音是这一时期有名的琵琶演奏家，脱脱《辽史》载：“道宗宣懿皇后萧氏，小字观音，钦哀皇后弟枢密使惠之女。姿容冠绝，工诗善谈论，自制歌词，尤善琵琶。”[2]据夏庭芝《青楼集》载，金代有两位女性琵琶演奏高手，分别为于四姐和陈婆惜：“于四姐，字慧卿，尤长琵琶，合唱为一时之冠，名公士夫，皆以诗赠之。”[3]“陈婆惜，善弹唱，声遏行云。然貌微陋，而谈笑风生，应对如响，省宪大官，皆爱重之。在弦索中，能弹唱鞑靼曲者，南北十人而已。”[4]两位女性艺人在当时都是弹奏琵琶的民间艺人高手。在元代，有与陈婆惜同名的刘婆惜也留下了以琵琶表现“红颜薄命”的自怜散曲，【商调】《金络索挂梧桐·咏别》：“羞看镜里花，憔悴难禁架，耽阁眉儿淡了教谁画？最苦魂梦飞绕天涯，须信流年鬓有华。红颜自古多薄命，莫怨东风当自嗟。无人处，盈盈珠泪偷弹洒琵琶。恨那时错认冤家，说尽了痴心话。”[5]很多演奏者都是自小学习琵琶，乔吉的【中吕】《朝天子·小娃琵琶》：“暖烘，醉容，逼匝的芳心动。雏莺声在小帘栊，唤醒花前梦。指甲

[1]（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版，第 3164-3165 页。
[2]（元）脱脱：《辽史》卷七十一《后妃列传》，北京：中华书局 1974 版，第 123 页。
[3]（元）夏庭芝：《青楼集笺注》，孙崇涛、徐宏图笺注，北京：中国戏剧出版社 1990 版，第 153 页。
[4]《青楼集笺注》，第 153 页。
[5]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 1462 页。

纤柔，眉儿轻纵，和相思曲未终。玉葱，翠峰，娇怯煞琵琶重。”[1]“雏莺声在小帘栊”与“娇怯煞琵琶重”都形容演奏者还是孩童。

在元代，琵琶也会用以《六幺》等大曲的伴奏，在汤舜民【黄钟】《醉花阴·西门子》：“步花阴几度临池招，他和俺似鸳鸯比并娇。撒地　百般人行要，半撒嗔半撒嚣。他生的动静儿别，才貌儿标，论宫商井井皆有条。他生的动静儿别，才貌儿标，善将那琵琶按六幺。”[2]其中《六幺》又称《绿腰》、《录要》、《乐世》，是唐代著名大曲之一。此曲节奏变化较为丰富，有“花十八”（即前后十八拍）等说法，这也说明琵琶善于演奏节奏变化丰富的作品。

三、“嘈杂凄紧”——琵琶伴奏的功能之二

在北曲武曲中，琵琶也得以广泛应用。武曲重于绘景与叙事，一般采用各种演奏技巧来表现事物形象或者发出类似的声响效果，从而达到描绘某一情节、或陈述某一事件的来龙去脉。诗人白居易在《琵琶行》中这样描绘琵琶的演奏效果：“银瓶乍破水浆进，铁骑突出刀枪鸣。”这足见说明用琵琶演奏武曲时的激烈火爆。

元代琵琶武曲的代表作《海青拿天鹅》，这也是我国现存最早的琵琶乐谱。元人杨允孚的诗《滦京杂咏》道：“为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停。新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。”其原注曰：“《海青拿天鹅》，新声也”。这说明《海青拿天鹅》是融合北方少数民族的新腔。《海青拿天鹅》具有很强的章节性和叙事性。海青又称海东青，是我国北方少数民族用来捕获天鹅的猛禽。辽宋夏金元时期，北珠是辽宋宫廷的重要奢侈消费品，因天鹅捕珠蚌，海青能捕天鹅，形成海青捕天鹅的北珠生产链。这也是琵琶曲《海青拿天鹅》的原型，《三朝北盟会编》中这样记载：“天祚亦骄汰，遂从而慕尚焉。北珠美者，大如弹子小者。若梧子皆出辽东海汊中，每八月望月色如昼，则珠必大熟。乃以十月方采取珠蚌。而北方沍寒，九、十月则坚冰厚已盈尺矣。凿冰没水而捕之人以为病焉。又有天鹅能食蚌，则珠藏其嗉。又有俊鹘号海东青者，能击天鹅。人既以俊鹘而得天鹅则于其嗉得珠焉。海东青者出五国，五国之东接大海，自海东而来者，谓之海东青，小而俊健爪白者，尤以为异必。”[3]武曲《海青拿天鹅》展现的是矫健的海青去寻找猎物，追捕猎物，获得猎物凯旋的情形。整个套曲展现了海青与天鹅激烈搏斗的场景。白居易在《琵琶行》中就这样描绘琵琶乐声：“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切

[1]《全元散曲》，第 578 页。
[2]《全元散曲》，第 1489 页。
[3]（宋）徐梦莘：《三朝北盟会编》卷三《政宣上帙三》，上海：上海古籍出版社 1987 版，第 20 页。

如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”，这一描述准确的表现了琵琶在武曲中的气势壮阔之宏与玲珑透剔之妙。琵琶在表现激烈搏斗时通过长轮音力度的渐渐加强并通过右手加扫弦数的增加加以完成。在高潮部分，通过强化并四弦的力度，以及右手使用轮两条弦、滚奏两条弦及扫四弦的指法，弹奏出充满力量的音色。

除《海青拿天鹅》外，《白翎雀》也是北曲琵琶武曲的典型。陶宗仪在《南村辍耕录·白翎雀》中这样说道：“白翎雀者，国朝教坊大曲也。始甚雍容和缓，终则急躁繁促，殊无有余不尽之意。窃尝病焉。后见陈云峤先生云：‘白翎雀生于乌桓朔漠之地。雌雄和鸣，自得其乐。世皇因命伶人硕德闾制曲以名之。曲成，上曰：‘何其未有怨怒衰嫠之音乎？’时谱已传矣，故至今卒莫能改。’”[1]这里皇帝曾说为何“无怨怒衰嫠之音”，说明当时凄怨哀婉的文曲是琵琶的主要特征，而源自朔漠的《白翎雀》则以“急躁繁促”为主，体现了北方草原民族音乐的特色。

张宪的诗《白翎雀》中道：“真人一统开正朔，马上鞮絺手亲作。教坊国手硕德闾，传得开基太平乐。檀槽竭呀凤皇腭，十四银环挂冰索。摩诃不作兜勒声，听奏筵前《白翎雀》。霜翎翎，风肸肸，白草黄云日色保玲珑碎玉九天来，乱撒冰花洒毡幕。玉翎琤玷起盘礴，左旋右折入寥廓。崒嵂孤高绕羊角，啾啁百鸟纷参错。须臾力倦忽下跃，万点寒星堕丛保泬然一声震龙拨，一十四弦喑一抹。敌鹅飞起暮云平，鸷鸟东来海天阔。黄羊之尾文豹胎，玉液淋漓万寿杯。九龙殿高紫帐暖，蹋歌声里欢如雷。《白翎雀》，乐极哀。节妇死，忠臣摧，八十一年生草莱，鼎湖龙去何时回？”[2]

这里“嘈杂凄紧”、“欢如雷”仍是其主要特征，通过对北方草原的严霜、黄云、烈风的描写，表现出白翎雀生活环境的恶劣，以此来突显在艰苦环境中拼搏奋起的可贵精神，可以说《白翎雀》是北曲武曲的代表作。该诗形象描绘了白翎雀悠闲自在的于空中盘旋，伺机寻找猎物，成群结队，百鸟参错，曲调应是舒缓、优美的。之后突然发现猎物，白翎雀俯冲向猎物，此时弹奏者以一声突兀的拨奏来表现其俯冲动作，再一抹十四根弦，然后停止，继而结束全曲。这里需要注意的是，“一十四弦喑一抹”说明《白翎雀》除琵琶弹奏外，还可用其他乐器弹奏，杨荫浏先生认为其所用乐器为箜篌[3]。张昱《白翎雀歌》中道：“西河伶人火倪赤，能以丝声代禽意。象牙指拨十三弦，宛转繁音哀且急。女真处子舞进觞，团衫肇带分两傍。玉纤罗袖柘枝体，要与雀

[1]（元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1959 版，第 248 页。
[2]（清）顾嗣立：《元诗选》，北京：中华书局 1987版，第1936页。
[3] 王福利：《陶宗仪<南村辍耕录>所收元达达曲名考》，《语言科学》2003 年第 2 期，第 79 页。

声相颉颃。朝弹暮弹白翎雀，贵人听之以为乐。”这里所用乐器为十三弦，可能是用筝来弹奏。这首诗中不仅描绘了火倪赤高超的演奏水平，同时还描写出为其伴舞的女真人优美的舞姿。此外也表现了《白翎雀》是当时非常受欢迎的曲目。文献记载中弹奏《白翎雀》技艺高超这还有康昆仑、罗黑黑，元人吴莱《客夜闻琵琶弹白翎雀》中道：“白头汉士闻先拍，青眼胡儿却听啼。君不见康昆仑、罗黑黑，开元绝艺顷一国君。若还睹我白翎雀，二十四弦弹不得。”[1]曲子是用琵琶弹奏。该诗中描写的弹奏艺人觉得自己技艺不如康昆仑、罗嘿嘿，就表示有外人在场不再弹奏此曲。《白翎雀》到明代仍受欢迎，江南人为了弹好此曲，特地跑到漠北草原观看白翎雀，还让画家作《白翎雀图》带回江南，以为观赏，但是听众中已没有“北人”了，有诗曰：“老来弦索久相违，心事虽存指力微。莫更重弹《白翎雀》，如今座上北人稀。”[2]但其曲谱却没有流传至今，甚为遗憾。

四、元代回回乐中的琵琶伴奏

元代是多民族统一国家，元代也是回族形成时期，这一时期的北曲如《回回曲》与汉人北曲曲调风格不尽相同，充分反映了西北少数民族的音乐风格，《南村辍耕录》载：“达达乐器，如筝、秦琵琶、胡琴、浑不似之类。所弹之曲与汉人曲调不同。”[3]此类北曲的伴奏通常由琵琶等达达乐器进行演奏。元代宫词中也反映了琵琶是当时回回乐的主要伴奏乐器，“深宫春暖日初长，花气浑如百和香。睡足倚栏闲坐久，琵琶声里拨当当。”[4]傅乐淑注曰：“元宫中弹琵琶之风甚盛，为宫人消闲之一法……当当者，小令也。当当或系回回地名。拨当当者，犹言弹当当调也。”[5]回回乐相较汉乐而言，节奏明快，同时琵琶演奏技法多样，音色丰富，特别适用于胡乐演奏，徐渭的《南词叙录》中道：“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善于鼓怒也，所谓‘其声噍杀以立怨’是已。”[6]使人“神气鹰扬，毛发洒淅”的胡人北曲，正是有了琵琶明亮、奔放的伴奏而产生“其声杀以立怨”的效果。正如明代王世贞所言：“曲

[1]（清）顾嗣立：《元诗选》，中华书局 1987 版，第 2060 页。
[2]（明）张羽：《静居集》卷六《听老者理琵琶》，四部丛刊三编集部。
[3]（元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1959 版，第 349 页。
[4]傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社 1995 版，第 37 页。
[5]《元宫词百章笺注》，第 38 页。
[6]（明）徐渭：《南词叙录》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成（三）》，北京: 中国戏剧出版社 1959 版，第 245 页。

者，词之变。自金、元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。”[1]能够以弹奏出“嘈杂凄紧”胡乐的伴奏乐器非琵琶莫属。

当然，北曲中除了“嘈杂凄紧”的武曲和“琵琶怨感，襟袖淋漓”的文曲外，还有一部分综合了二者的演奏技法，如冯子振的【正宫】《鹦鹉曲·四皓屏》：“青衫司马江州住，月夜笛厌听村父。甚有传旧谱琵琶，切切嘈嘈檐雨。【幺】薄情郎又泛茶船，近日又浮梁去。说相逢总是天涯，诉不尽柔肠苦处。”[2]这里的琵琶曲“切切嘈嘈”与白居易《琵琶行》中的“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语”有异曲同工之妙，同时该曲又有“说相逢总是天涯，诉不尽柔肠苦处”的琵琶文曲的特征。此外元代著名琵琶演奏家李宫人就既能演奏哀怨的文曲，也能驾驭激烈的武曲，元人袁桷在《李宫人琵琶行》中盛赞其琵琶技艺，“先皇金舆时驻跸，李氏琵琶称第一。素指推却春风深，行云停空驻晴日。居庸旧流水，浩浩汤汤乱人耳。龙冈古松声，寂寂历历不足听。天鹅夜度孤雁响，露鹤月唳哀猿惊，鹍絃水晶丝，龙柱珊瑚枝，愿上千万寿，复言长相思。广寒殿冷芙蕖秋，簇金雕袍香不留。望瀛风翻浪波急，兴圣宫前敛容立。花枝羞啼蝶旋舞，别调分明如欲语。忆昔从驾三十年，宫壶法锦紅茸氈。驼峰马湩不知数，前部声催檀板传。長乐画浓云五色，侍宴那嫌头渐白。禁柳慈鸟飞複翾，为言反哺明当还。朝进霞觞辞輦道，母子相对尤朱颜。君不闻出塞明妃恨难赎，请君换谱回乡曲。”“居庸旧流水，浩浩汤汤乱人耳。龙冈古松声，寂寂历历不足听”反映了李宫人的琵琶技艺能模仿大自然的声音，如行云流水般让人流连忘返。而整首词表达的确是哀婉的情绪。

五、北曲中琵琶与其他乐器合奏

通过北曲曲文中乐器的描写，我们可以推断出北曲所使用的伴奏乐器组合。琵琶除独奏外，也常与其他乐器共同为歌曲伴奏，在张养浩的【中吕】《朝天子·携美姬湖上》的曲文中有“两意冰弦散”、“锦帐琵琶”、“锦筝”、“玉笙”的描写，显然这是几种乐器共同伴奏的情形，“远山，近山，两意冰弦散。行云十二拥翠鬟，搀不定春风幔。锦帐琵琶，司空听惯，险教人唤小蛮。粉残，黛减，正好向灯前看。锦筝，玉笙，落日平湖净。宝花解语不胜情，翠袖金波莹。苏小堤边，东风一另，怕羞杀林外莺。方酒醒，梦惊，正好向灯前听。”[3]李茂之【双调】《行香子·乔木查》：“俺虽不是个还魂子

[1]（明）王世贞：《曲藻》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(四)》，北京：中国戏剧出版社 1959 版，第 25 页。
[2]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 352 页。
[3]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 440 页。

弟，晓四六通合刺，锦套头花圈圆且吉咱。正迟看两念家，打鼓弄琵琶。”[1]此外《张协状元》第五三出的科白中有鼓与琵琶的合奏的描写：“（末）正是打鼓弄琵琶，合着两会家。”[2]

北曲中的琵琶乐器在音域、音色上都有着鲜明特点，“嘈杂凄紧”、“琵琶冤感”是其所表现的主要音乐特色。传统琵琶曲弹拨出来既有雄壮慷慨、气魄宏大，也有优雅抒情、格调细腻的曲调，有时又将文武曲调叠加，更丰富了曲调的变化，使得听众有耳目一新的感觉。此外在元杂剧中，琵琶还用来增添表演的氛围，增加戏剧冲突，从而加强了杂剧的艺术感染力。琵琶因其音色特点，特别适合于胡乐演奏，琵琶在在北曲武曲中，一般采用各种演奏技巧来表现事物形象或者发出类似的声响效果，从而达到描绘某一情节、或陈述某一事件的来龙去脉。如《海青拿天鹅》、《白翎雀》也是以琵琶来演奏的北曲武曲的典型。

总之，金元杂剧中常以琵琶来表现人物情绪，关汉卿杂剧《杜蕊娘智赏金线池》第二折中就以琵琶作为伴奏乐器传达人物情绪、强化戏剧效果。金元杂剧以琵琶伴奏并非首创，宋代杂剧就已使用琵琶作为伴奏乐器，宋代瓦子散乐表演时也用琵琶等弦索乐器，宋代赚曲是以鼓板作为主要伴奏乐器，但也会在赚曲前加上琵琶等弦索乐器，使伴奏更为丰富，表演更具感染力。

金元时期的北曲艺术融合了女真、蒙古等少数民族的音乐风格，而琵琶乐器节奏丰富，音色明亮、奔放，特别适合于胡乐演奏，所以琵琶在北曲伴奏中较为常见。在元代散曲中，有大量与琵琶相关的内容。其大致可分为两类：一是以悲怨为主调的文曲。此类作品的节奏一般比较缓慢，情绪深沉而含蓄，演奏时拨弦的力度、速度也要适中，这样所发出的音色才能与乐曲所表现的悲怨情感相吻合。另一类是北曲武曲，武曲重于绘景与叙事，一般采用各种演奏技巧来表现事物形象或者发出类似的声响效果，从而达到描绘某一情节、或陈述某一事件的来龙去脉。“嘈杂凄紧”、“欢如雷”是琵琶作为武曲伴奏的主要特征。此外，元代是多民族统一国家，元代也是回族形成时期，这一时期的北曲如《回回曲》与汉人北曲曲调风格不尽相同，反映了西北少数民族的音乐风格，体现了元代音乐多元化的特点。

[1]《全元散曲》，第 280 页。
[2]钱南扬校注：《张协状元》，《永乐大典戏文三种校注》，北京：中华书局 1979 版， 第 214 页。

第二节　北曲中的筝

筝是我国传统的民族乐器之一，自古以来，文人把弹奏古筝作为高雅的象征，是陶冶情操、提高修养的重要方式。在北曲特别是散曲中，筝是重要的伴奏乐器之一。本节通过梳理筝的源流、北曲中筝的史料对其伴奏特点进行论述。

一、筝的源流

筝的历史渊源流长，在《战国策. 齐策》中有“临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹筝”的记载，可见在战国时期，筝在已经出现于民间，距今差不多有二千五百多年的历史。但也有专家认为筝是秦代名将蒙恬所造，然而在司马迁《史记·蒙恬列传》中并无蒙恬始创筝的记载，而首次记录蒙恬造筝是在东汉应劭所撰《风俗通》。无独有偶，在孙楷编著《秦会要》中载：““击甕叩缶，弹筝搏髀，而歌呼呜呜，快耳目者，真秦之声也。”[1]又见《傅玄筝赋序》载：“筝，秦声，代以为蒙恬所造。今观其器，上崇似天，下平如地，中空準六合，弦柱擬十二月。设之则思想在柱，鼓之则五音发，斯乃仁智之器。”[2]唐人段安节《乐府杂录》载：“筝者，蒙恬所造也。元和至太和中，李青青及龙佐。大中以来，有常述本，亦妙手也。史从、李从周，皆能者也，从周即青孙，亚其父之艺也。”[3]可见，筝属于“秦声”，在秦代或者秦代以前就已有筝。

筝作为一种汉民族的传统乐器，在秦汉魏晋时也颇为盛行，曹植曾作诗：“弹筝奋逸响，新声妙入神”，“何以解忧？弹筝酒歌”。可见筝演奏的美妙。刘昫在《旧唐书》卷二十九载：“案京房造五音准，如瑟，十三弦，此乃筝也。”[4]唐颜师古在《急就篇注》中记载了竽、瑟、箜篌、琴、筑、筝乐器，其中他认为“筝，亦瑟类也，本十二弦，今则十三。”由此可以看出，筝与瑟类似，但又不是同种乐器。金元时，筝在北曲中同样被广泛使用。早在靖康之难时，就有宋教坊弹筝、琵琶艺人被金人掳去，“金人来索御前祗候、方脉医人、教坊乐人、内侍官……杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人一百五十余家，令开封府压赴军前。”[5]这是筝进入金代宫廷之始。陈旸《乐书》中记载了两种主要筝的形制，十二弦筝（图 4-4）与五弦筝（图 4-5）。

[1]（清）孙楷：《秦会要》，上海：上海古籍出版社 2000 版，第 123 页。
[2]《秦会要》，第 123 页。
[3]（唐）段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局 2012 版，第 134 页。
[4]（五代）刘昫：《旧唐书》，北京：中华书局 1981 版，第 1076 页。
[5]（宋）徐梦莘：《三朝北盟会编》，上海：上海古籍出版社，第 583 页。

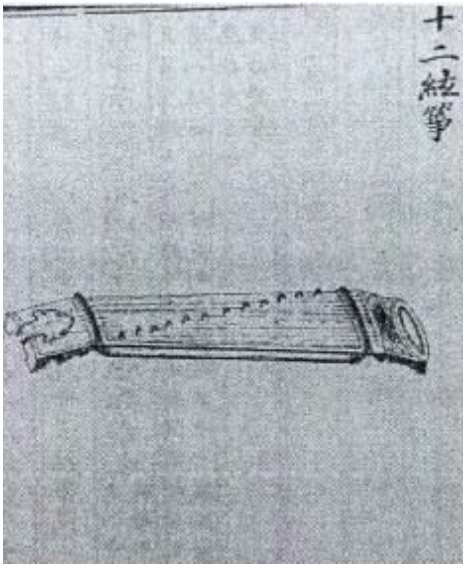

图 4-4《乐书》中的十二弦筝

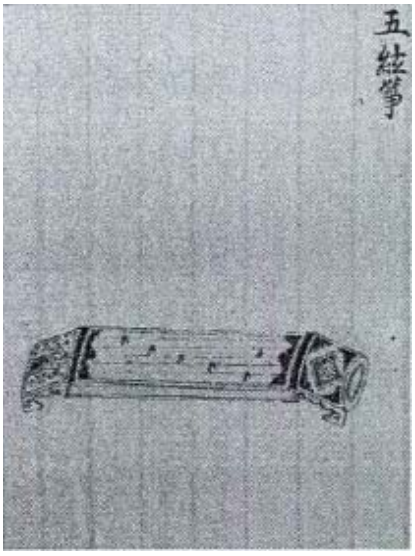

图 4-5《乐书》中的五弦筝

此外北魏时期和北凉时期出土的筝是较为早期的筝文物。在甘肃崇信黄花源村土窑洞内发现石雕造像碑一方，在石碑雕刻有伎乐图象，均为飞天伎乐，头皆束高髻，上身袒露，裹长裙，裸双足，体态修长，造型俊美，以圆顶尖拱为界，两侧三身对称排列。所执乐器分别为筝、横笛、腰鼓、曲项琵琶、檐鼓、五弦。由此可以看出，筝乐器在当时作为伴奏乐器与其他乐器一起进行伴奏，也就是合奏曲。[1]此外在甘肃酒泉丁家闸 5 号墓发现的宴居行乐壁画，图中描绘的器乐人物形象，在墓室左侧上部有一组奏乐图，乐伎 4 人忌坐一列，手持乐器作演奏状，其中为首的第一人为男性打扮，头戴黑帻，蓄着胡子，身穿无领宽袖彩色袍子，身前琴架上面放置一筝，左手抚弦，右手弹奏。筝面已经剥落不清，隐约可见琴弦数条。其后有三个女性乐伎，分别演奏琵琶、腰鼓、长笛乐器，由此可以看到，这里既有中原一带传统乐器筝和单管竖吹的长笛，又有西域地区盛行的直径琵琶和细腰鼓，反映出了甘肃河西一带音乐的整个风貌。[2]

唐代的筝文物发现数量较多。如 1992 年在岳阳市桃花山唐墓出土乐俑共 9 件，由 8 个奏乐俑和一个舞俑组成。乐舞俑青瓷质，釉色大部分脱落。奏乐俑皆头梳双髻，着窄袖圆领襦裙，胸前悬挂有 1 到 2 串粗细不同的项链，手中分别拿着筝、曲项琵琶、琵琶、箫、排箫、笙、箜篌、锣等乐器，均作演奏状，舞蹈者也梳双髻，穿窄袖长裙，脚穿尖首鞋，右手高举过头，左手自然下垂，似翩翩起舞。从乐俑的服饰和所持的乐器判断，

[1]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（甘肃卷）》，郑州：大象出版社 1998 版，第 263 页。
[2]张明川：《酒泉丁家闸古墓壁画艺术》，《文物》,1979 年第 6 期，第 20 页。

应该为龟兹乐队。[1]甘肃敦煌莫高窟第 321 窟中北壁有初唐时期所绘的《阿弥陀经变》，其中有大量的乐器飞旋于虚空之中，为敦煌壁画中天宫“不鼓自鸣”乐器最为典型的洞窟。飘荡在天际的不鼓自鸣乐器共计 15 种，共计 36 件。分别为筝 2 件，答腊鼓 6 件，竖笛 2 件，鼗鼓 2 件，琵琶 2 件，筚篥 3 件，排箫 3 件，箜篌 1 件，横笛 6 件，琴 1 件，腰鼓 2 件，笙 1 件，鸡娄鼓 2 件，铙 1 件。由整个画面可以看到，虚空中冉冉飘动的祥云，托起辉煌的琼楼，飞天捧着花盘乘云飞行于天际。琵琶、排箫、横笛、铙、筝、答腊鼓等各束一条长带，在空中自由飘荡，不鼓自鸣，美妙的音乐响彻长空。[2]在北京房山区云濛山孔水洞上万佛堂建于唐代，在西南壁上有一组伎乐浮雕图像，一共 8 人，1 人高扬双手起舞，7 位手持乐器伴奏，所持乐器分别为筝、排箫、拍板、笛、箜篌、筚篥、阮。南壁共有 10 余人，石雕断裂，能够见到的奏乐器有鼓、笛、筚篥、阮、拍板等。[3]由上述可以看出，隋唐时期的筝主要是与其他一起，作为乐队的伴奏乐器。

云居寺塔砖雕伎乐人为辽代时期的音乐文物，在塔身八角形基座束腰部分砌有砖雕的伎乐人，在壶门中一人交足而坐，腿上横陈一长物，两手均抚其上，作弹筝状，头部已经残缺，胸前配有饰物，肩披长巾，下身穿卷边长裤。与其同时伴奏的乐器有笙、弦、鼓等，由此可以看出，辽代社会中已经开始出现筝与其他乐器合奏现象。[4]闻喜小罗庄金明昌伎乐砖雕共 9 件为金代时期的音乐文物，其中伎乐人物砖雕采用模制烧成，造型颇为丰满，形态生动，面目传神，多采用黑白朱三色，体现简约明快的特征。其中就有弹筝伎乐砖雕形象，与其同时出现的有拍板、鼓、笙、琴等乐器。[5]从表演的情状来看，似乎可以感受到急管繁弦，如闻其声的感受。

二、北曲中的筝乐器

在北曲中常有银筝（图 4-6）的描述，在关汉卿的【南吕】《一枝花·不伏老》就有银筝女、理银筝的记载，“我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。愿朱颜不改常依旧，花中消遣，酒内忘忧。分茶攧竹，打马藏阄，通五音六律滑熟，甚闲愁到我心头？伴的是银筝女，银台前、理银筝、笑倚银屏。”[6]在范康的《陈季卿悟道竹叶舟》的第二折【梅花酒】中，也有以银筝的描述，“休待两鬓秋，与天子分忧。叹岁月如流，呀！

[1]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（湖南卷）》，郑州：大象出版社 2006 版，第 262 页。
[2]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（甘肃卷）》，郑州:大象出版社 1998 版，第 119 页。
[3]吴梦麟：《北京万佛堂孔水洞调查》，《文物》,1977 年第 11 期，第 17 页。
[4]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（北京卷）》，郑州:大象出版社 1999 版，第 223 页。
[5]山西省考古研究所：《山西省闻喜县金代砖雕、壁画墓》，《文物》,1986 年第 12 期，第 42 页。
[6]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 172 页。

早白了人头。你献赋长杨临帝阙，我乘彩凤上瀛洲。俺三个是故友：一个吹玉笛对岩幽，一个倚银筝步沧洲，这个弹锦瑟上扁舟。”[1]除了曲文中直接描述筝乐器外，还有一些曲文通过弹拨手法的描述间接表明了筝作为元代散曲的伴奏乐器，元代无名氏散曲《拘刷行院》中【九煞】曲内“有玉箫不会品，有银筝不会掐”的描述，【八煞】中有“【青儿歌】怎地弹，【白鹤子】怎地讴”的曲文。显然，此类描写所涉及的乐器当为琵琶、筝等掐弹的弦索乐器。张可久【南吕】《四块玉·伤春》中“杨柳阴，秋千影，恨煞啼鹃断肠声，越添怨女伤春病。倚绣屏，搊锦筝，调玉笙。”[2]张可久的曲文中筝用“搊”，《乐书》中也有搊筝（图 4-7）。笙用“调”，表明不同乐器的不同操作、调整手法。

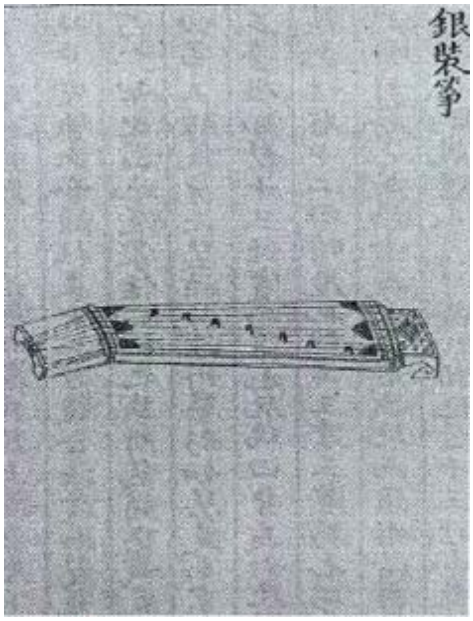

图 4-6 《乐书》中的银装筝

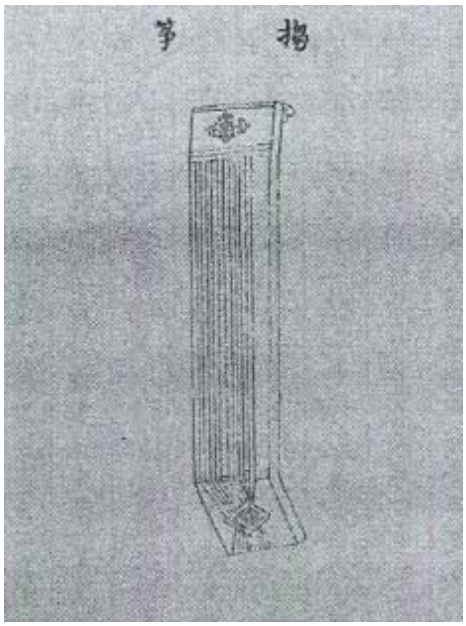

图 4-7 搊筝

在元代，北曲逐步取代词的地位，成为流行的艺术形式。作为汉民族乐器的筝也深受蒙古人的喜爱，正如王骥德《曲律》卷四载：“元时北虏达达所用乐器，如筝、琵琶、胡琴、浑不似（即火不思）类，其所弹之曲，亦与汉人不同。”王骥德所言的用筝等乐器所弹之曲与汉人不同，指的是其曲具有鲜明的蒙古特色。我们从《南村辍耕录》记载蒙元流行的北曲名称就可见一斑，“大曲：《哈八儿图》、《口温》、《起土苦里》、《跋四土鲁海》、《舍舍弼》、《摇落四》、《蒙古摇落四》、《闪弹摇落四》、《阿耶儿虎》、《桑哥儿苦不丁》（江南谓之孔雀双手弹）、《答剌》（谓之白翎雀双手弹）、《阿厮兰扯弼》（回盏曲双手弹）、苦只把失（吕弦）。小曲：《哈尔火失哈赤》（《黑

[1]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种下》，北京：中华书局 1980 版，第 714 页。
[2]《全元散曲》，第 920 页。

雀儿叫》）、《阿林捺》（《花红》）、《曲律买》、《洞洞伯》、《牝畴兀儿》、《把担葛失》、《削浪沙》、《相公》、《仙鹤》、《阿丁水花》；回回曲：《伉里》、《马黑某当当》、《清泉当当》。”[1]从名称可见，此类北曲具有鲜明的蒙古特色，蒙古音乐粗犷、豪迈，这与南词有较大差别，“以声而论，则关中康德涵所谓：南词主激越，其变也为流丽；北曲主慷慨，其变而为朴实。帷朴实故声有矩度而难借，惟流丽故唱得完转而易调。”[2]传统的筝善于表达哀怨、委婉的情绪，如白居易的“弦凝指咽声停处，别有深情一万重”，“猿苦啼嫌月，莺娇语泥风。移愁来手底，送恨入弦中。”表达了筝声如猿声般凄苦哀怨。岑参的《秦筝歌送外审萧正归京》道：“汝不闻秦筝声最苦，五色缠弦十三柱。怨调慢声如欲语，一曲未终日移午。”将筝声与离别之苦紧密联系起来。可见传统的筝在演奏上以表现哀怨、愁思、委婉的情绪为主。在元代，也有张可久的【越调】《凭栏人·江夜》，“江水澄澄江月明，江上何人搁玉筝？隔江和泪听，满江长叹声。”[3]筝除了继承原有的表现愁思、哀怨的情绪，慷慨激昂的北曲中往往也使用筝作为伴奏，一方面说明筝乐器发声演奏富于变化，既能演奏婉转流丽的南词，也能在慷慨激昂的北曲中占有一席之地；同时也说明筝在慷慨激昂的北曲的慢板部分起到调节节奏的重要作用。

这一时期筝的弹奏技艺达到了高度纯熟的阶段，在指法上，掩、抑、拨、打、拍、遏、推、弹、掐、揉、拂、抽、挑、捻、回旋等十八法，在筝演奏中全面应用，双手弹筝也成为普遍技法。其突出的表现是筝曲的繁荣，“宋辽金元明清时期，筝在杂剧、诸宫调、西腔、曲子等民间演唱艺术与戏曲中也得到了普遍运用。与此同时，筝曲的创作也得到了繁荣，出现了独奏曲、合奏曲、齐奏曲、舞曲等各类曲目数百首，并在一些地方戏曲中成为显示戏曲音乐艺术特点的主奏乐器。”[4]北曲中使用筝作为伴奏乐器，筝常与其他乐器合奏，使得杂剧或散曲增加了表演的氛围。筝在演奏技法上也承袭了前朝的技法，元代在前代基础上，对筝的形制进行了改变，弦数增加，共鸣箱扩大，同时还设置了筝架，体态较为厚重。《元史》记载“筝两头微垂”，而隋唐时期的筝是平放在演奏者腿上面的，显然是不一样的。另外金元时不仅沿用了诸宫调中伴奏乐器板、鼓、笛，而且采用有弦乐器伴奏。如《连厢词》，其中有唱词，也有伴奏，伴奏乐器有琵琶、

[1]（元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1959 年，第 349 页。
[2]中国戏曲研究院编著：《中国古典戏曲论著集成（四）》，北京：中国戏剧出版社 1959 版，第 56-57 页。
[3]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 985 页。
[4]陈音：《古筝繁盛背景考察》，《贵州大学学报》2005 年第 4 期，第 26 页。

筝、笛。[1]另外在元杂剧中也有使筝作为曲牌，如王实甫的《丞相歌舞丽春堂》也使用了【搅筝琶】曲牌，“【搅筝琶】他背着些粗荆杖，(众官云)请老丞相责罚他几下。”[2]另元杂剧《关大王单刀会》第四折中，《尉迟恭三夺槊》第三折中使用了【搅筝琶】的曲牌。商政叔的散曲【南吕】《梁州第七·戏三英》：“【搅筝琶】萦方寸，两叶翠眉颦。万想千思，行眠立盹。半世买风流，费尽精神。呆心儿掩然容易亲，吃不过温存。”[3]可见，【搅筝琶】是元代北曲中常用的曲牌。

明代北曲演奏中，筝仍是伴奏乐器。顾起元在《客座赘语》中所言：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会、小集，多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲，乐器用筝、蓁、琵琶、三弦子、拍板。”[4]明代沈宠绥在《度曲须知》中谈及北曲流失时，蓁筝，浑不似是保留到最后的弦索乐器，“予犹疑南土未谐北调，失之江以南，当留之河以北，乃历稽彼俗，所传大名之‘木鱼儿’，彰德之‘木斛沙’，陕右之‘阳关三叠’，东平之‘木兰花慢’，若调若腔，已莫可得而问矣。惟是散种如‘罗江怨’，‘山坡羊’等曲，被之蓁筝，浑不似（即今之琥珀词）诸器者，彼俗尚存一二。”[5]

三、北曲中筝与其他乐器共同伴奏

筝还与拍板、笙等共同为歌舞伴奏，无名氏的【商调】《集贤宾》【青歌儿】的曲文中则有“象板银筝，歌舞吹笙”，“呀，他是我今生、今生性命，那世、那世魂灵。一去教人不快情。遮莫有锦阵花营，酒友诗朋，象板银筝，歌舞吹笙。花朵人儿将玉杯擎，我只是无情兴。”[6]张养浩的【中吕】《朝天子·携美姬湖上》中有筝、笙、琵琶共同伴奏的描写，“远山，近山，两意冰弦散。行云十二拥翠鬟，搀不定春风幔。锦帐琵琶，司空听惯，险教人唤小蛮。粉残，黛减，正好向灯前看。锦筝，玉笙，落日平湖净。宝花解语不胜情，翠袖金波莹。苏小堤边，东风一另，怕羞杀林外莺。方酒醒，梦惊，正好向灯前听。”[7]赵善庆的【越调】《寨儿令·美妓》中有“记沉香火里调笙，忆研罗裙上弹筝”，可见筝与笙共同为舞曲伴奏的情形，“舞态轻，曲声清，生香玉骨粉搭成。娇眼珠星，指甲春冰，云鬓剪鸦翎。记沉香火里调笙，忆研罗裙上弹筝。轻颦

[1]杨荫浏：《中国古代音乐史稿》,北京：人民音乐出版社 1981 版，第 327 页。
[2]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[3]《全元散曲》，第 110 页。
[4]（明）顾起元：《客座赘语》，北京：中华书局 1987 版，第 303 页。
[5]（明）沈宠绥：《度曲须知》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成（五）》，中国戏剧出版社 1959 年版，第 199 页。
[6]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 1825 页。
[7]《全元散曲》，第 440 页。

欺燕燕，浅笑妒莺莺。挣，那更性胡伶。”[1]张可久【南吕】《四块玉·伤春》中“杨柳阴，秋千影，恨煞啼鹃断肠声，越添怨女伤春病。倚绣屏，搊锦筝，调玉笙。”【南吕】《四块玉·史氏池亭》中有“玉管笙，粉面筝”的描写：“宿酒醒，良宵永，风细荷香梦魂清，月明梧叶阑干静。玉管笙，粉面筝，金字经。”[2]刘庭信的【中吕】《粉蝶儿》【耍孩儿】中，筝、象板、笙共同为筵席歌舞伴奏，“玳筵开一派笙歌引，簇拥着一个娉婷玉人。舞纤腰憔瘦不胜春，美孜孜笑脸温存。也宜教画栏干遮护着琼花蕊，锦帐幕周围着玉树春。酒捧着金波酝，受用杀银筝象板，风流杀翠袖红裙。”[3]此外，闻喜小罗庄金墓中有筝与琵琶共同伴奏的砖雕，也可印证筝与琵琶共同伴奏。

图 4-8 闻喜小罗庄金明昌伎乐砖雕筝、琵琶共同伴奏

元代散曲曲文中常有大量银筝的描写，这在一定程度上说明元代筝是常见的伴奏乐器。而在另一些曲文中则通过弹拨手法的描写间接表明筝是散曲的伴奏乐器，如散曲《拘刷行院》“有银筝不会掐”的描写，张可久的曲文用“搊”描写筝。在表现音乐情绪方面，传统上筝善于表达哀怨、委婉的情绪，而在元代，慷慨激昂的北曲中往往也使用筝作为伴奏，一方面说明筝乐器发声演奏富于变化，既能演奏婉转流丽的南词，也能在慷慨激昂的北曲中占有一席之地；同时也说明筝在慷慨激昂北曲的慢板部分起到调节节奏的重要作用。此外，这一时期筝的弹奏技艺达到了高度纯熟的阶段，在指法上，掩、抑、拨、打、拍、遏、推、弹、掐、揉、拂、抽、挑、捻、回旋等十八法，在筝演奏中全面应用，双手弹筝也成为普遍技法，其突出的表现是筝曲的繁荣。

[1]《全元散曲》，第 743 页。
[2]《全元散曲》，第 921 页。
[3]《全元散曲》，第 1444 页。

第三节　三弦

三弦，又称“弦子”，是传统的弹拨乐器之一，在中国乐器史上具有重要的地位。三弦普遍被用于说唱音乐、戏曲音乐和民族音乐之中，在民间流传甚为广泛。从演奏的方式来看，三弦可以独奏、伴奏，也可以合奏。多种曲艺都采用三弦作为伴奏乐器。公元前 214 年，秦始皇为了巩固边疆，征集大量的民工劳力修筑长城，为了缓解繁重劳役，北方少数民族先民曾经把有柄的小摇鼓——鼗进行改造，在上面系了丝弦，这样就制成了圆形、皮面、长柄弹拨的乐器，当时被称为“弦鼗”。陈四海先生在《中国古代音乐史》载：“秦汉有一种琵琶叫做弦鼗，后来被称为秦琵琶，也叫三弦。”[1]由此可以看出，三弦可能来自于早期的“直项琵琶”。西晋傅玄在《琵琶赋》中载：“杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗之。”[2]显然弦鼗与三弦是有一定联系的。唐代杜佑在《通典》中载：“今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。”[3]又见清代毛奇龄《西河清话》中载：“三弦起于秦时，本三十鼗鼓之制而改形易响，谓之鼗鼓，唐时乐人多习之，世以为胡乐，非也。”[4]可见关于三弦的起源问题，学界有不同意见。，主要观点包括源于阮咸琵琶说，源于“涅菲尔”说，源于“火不思”说，多种外来乐器综合改造说，源于弦鼗说，出于龟兹说等，王耀华先生认为其起源为弦鼗。[5]当然也有学者认为三弦并非起源于弦鼗，而是源于蒙古族创制的西那嘎，“古代蒙古人创制三弦时，也不是简单地把二弦或四弦改为三弦，而是以蒙古人的制作方法、发声原理、美学观点以及声音特点进行了创制。制作材料上遵循自产自制的原理，把琴箱蒙上羊皮，张拉羊肠做琴弦，长颈无品，无论是在蒙古包，还是在马背上操弄极为方便。”[6]从考古出土的三弦文物来看，三弦在唐代已极为常见，[7]且共鸣箱改造日益趋向成熟，“秦汉子”被改造主要是因为其在音乐表现性能上尚不完全具备，演奏清商乐还可以适应，但是要表现隋唐时期活泼、明快节奏性强的音乐却达不到预想的效果。历史上常将秦汉与阮混为一体，实际上两者是有差异的。“秦汉”乐器与阮乐器在箱体上是有差异，前者箱体圆而小，后者箱体正圆而大。前者没有品柱，后者却有品柱，“秦汉”琴头较短，阮则较长。两者相似的地方主要体现在弦数或有三或有四，细颈，抱持，用手搊弹，

[1]陈四海：《中国古代音乐史》，北京:人民出版社 2004 版，第 124 页。
[2]刘慧：《三弦发展概略》，《天津音乐学院学报》，1998 年第 4 期，第 51 页。
[3]杜佑：《通典》，北京：中华书局 1992 版，第 3679 页。
[4]呼格吉勒图：《三弦源流新考》，《内蒙古师范大学学报》2010 年第 2 期，第 122 页。
[5]王耀华：《中国三弦源流考》，《福建师范大学学报（哲学社会科学版）》1991 年第 4 期，第 112 页。
[6]呼格吉勒图：《三弦源流新考》，《内蒙古师范大学学报》2010 年第 2 期，第 122 页。
[7]周菁葆：《丝绸之路上的三弦考（上）》，《乐器》2017 年第 5 期，第 28 页。

在伴奏乐队中常前后列坐，所以三弦在初期并不被人们关注。虽然唐代崔令钦《教坊记》中出现过“三弦”这样称谓的乐器，但是今天无从得知它的具体情况，所以也不能断定它就是当今的三弦。宋元明时期的三弦形制发展与现代的三弦基本保持一致，也是三弦乐器成熟定型的时期。因为在该阶段中原伴奏乐器与少数民族伴奏乐器三弦类乐器出现了互相交融的现象。三弦通体细长，琴头为铲形，鼓面共鸣箱，两侧面蒙皮，呈方形或者圆形，弦数三根，显然与“秦汉子”和“秦汉”有明显的差异。但是在这一时期，三弦的名称也还是不统一，出现的有弦子、弦索、三弦子、渤海琴等名称。王耀华先生在《中国三弦源流考》中认为“在全中国境内存在及出现过的三根弦乐器共 18 件，其中魏晋时期 4 件，隋代一件，唐宋时期 13 件。”[1]宋元明时期，三弦是北曲的重要伴奏乐器。太原关帝庙伎乐彩塑就是三弦、琵琶共同伴奏（图 4-9）。

图 4-9 太原关帝庙伎乐彩塑·三弦琵琶演奏

清代三弦的形制被定型。在赵尔巽《清史稿》卷九十五载“三弦首音起清变宫，全度八十五分。小馀三三。二音正宫，得全度八十五分之八十一。三音正商，得全度八十五分之七十二。四音正角，得全度八十五分之六十四。五音变徵，得全度八十五分之五六。小馀八八。六音正徵，得全度八十五分之五十四。七音正羽，得全度八十五分之四十八。八音少变宫，得全度八十五分之半。为四十二，小馀六六。”[2]可以看出，三弦乐器已经定型，并且对其发声特点进行了归纳。清代的三弦从其特点来看，共鸣箱整体为长圆形，两面蒙皮，弦数三根，琴身指板为一体，铲形琴头，左手斜持琴身，右手搊弹。

[1]王耀华：《中国三弦源流考》，《福建师范大学学报》(哲学社会科学版),1992 年第 1 期，第 121 页。
[2]赵尔巽：《清史稿》，北京:中华书局 1977 版，第 2781 页。

一、三弦在北曲中的运用

三弦作为金元时期较为流行的弹拨乐器之一，音量宏大、音域宽广、音色刚劲、浑厚。由于它无品、琴杆细长，可以不受律的制约。它可以模拟自然中的声音，也可以随意取音，所以具有很强的艺术表现力。明人曾異的诗《雨中潘慧晓招集湖上琴来舫即席赠广陵姬》曰："闻歌若处不堪怜，况在佳山艳水边。点点雨声归十指，双双眉恨泻三弦。扬州人打杭州诨，北曲词将南曲填。又被琴心钩别意，如何便放渡江船。"其中"点点雨声归十指，双双眉恨泻三弦"即表现了三弦模仿雨声的惟妙惟肖，同时在表现人物情绪方面也显得酣畅淋漓。明人黄淳耀《三弦曲》更是形象描绘了三弦模拟大自然声音的曼妙，"世上三弦声促促，最爱陆生弹一曲。良朋珍重君肯来，却似风前拾珠玉。有时蕴拽吴歈声，含商换羽圆而明。百万金铃一时旋，两三黄鹂相斗鸣。有时正宫出其口，铁柱氷车偏得手，塞草秋枯雕鹗飞，闕榆夜落风砂走。忽然幽咽不可言，忆在秋浦闻清猿。一一鹤声叫明月，珊珊环佩游湘魂。忽然愁绝变为喜，如在吴趋万花里，笑嬾歌慵螓首娘。口吟舌话鸢肩子，我问陆生十载前，此技谁擅君谁传。荅言少小爱入骨，千生万熟夜不眠。弦调手敏曲能订，以谱为师以心听。学成弹向大江南，翻怪异鸡无敢应。我闻生言叹息多，万事真须自琢磨。我有一弦挂在壁，世无锺期当奈何。"[1]诗中的陆生善弹三弦，自小热爱三弦，"荅言少小爱入骨，千生万熟夜不眠。弦调手敏曲能订，以谱为师以心听"，自学成才，令作者惊叹不已。三弦在散曲、杂剧中出现不多，仅在张可久的【越调】《小桃红·湖上和刘时中二首》中有三弦的描写，"一声娇燕绿杨枝，满眼寻芳事。塔影雷峰水边寺，夕阳时，画船无数围花市。三弦玉指，双钩草字，题赠粉团儿。"

据明人顾起元《客座赘语》载："南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会、小集，多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲，乐器用筝、蓁、琵琶、三弦子、拍板。若大席，则用教坊打院本，乃北曲大四套者，中间错以撮垫圈、舞观音，或百丈旗，或跳队子。"[2]可见，万历以前大套北曲的伴奏乐器有三弦，而北曲大四套中间还夹杂其他百戏表演。"后乃变而尽用南唱，歌者祗用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。"[3]可见万历以后，北曲南唱的伴奏则不用三弦等弦索乐器，而以鼓板代之。

[1]（明）黄淳耀：《陶菴全集》卷十二《三弦曲》，清文渊阁四库全书本。
[2]（明）顾起元：《客座赘语》，北京：中华书局 1987 年，第 303 页。
[3]《客座赘语》，第 303 页。

二、“弦子”入南曲

明代初期的教坊用三弦等北曲传统伴奏乐器为南戏配乐，形成了“弦索官腔”。明代戏曲家张野塘对三弦进行了改造，使之更适应南曲的风格，其后三弦也成为昆曲的重要伴奏乐器。明末清初叶梦珠《阅世编》道：“野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索音，使与南音相近，并改三弦之式——身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰‘弦子’……三弦之声益柔曼婉畅，为江南名乐矣。”[1]经过张野塘改造的三弦成为南曲的主要伴奏乐器，《阅世编》载：“自张野塘死后，善弦索者皆吴人，如范昆白、陆君旸、郑延琦、胡章甫、王桂卿、陆美成，其尤著者也。昆白早死，君旸以下五人分派有三，曰太仓、苏州、嘉定。太仓近北，最不入耳。苏州清雅可听，然近南曲，稍失本调。惟嘉定得中，主之者陆君旸也。”[2]当时南曲的流派中最接近北曲的太仓派被认为“最不入耳”，苏州派反而获得较好评价，可见三弦的变革使之音色更柔婉优美，更适合南曲的风格，反而与原来的北曲不相适应。正如明代沈宠绥《度曲须知》中道：“今之北曲，非古北曲也；古曲声情，雄劲悲激，今则尽靡靡之响。今之弦索，非古弦索也；古人弹格，有一成定谱，今则指法游移，而鲜可捉摸。”[3]明人小说《花影集》的跋中也有反映三弦入南曲的描写，“予家有小童曰红儿、雪儿，亦善三弦、提琴，但恨所谱不过院本诸旧曲，今俟《花影集》成，当令乐部尽谱之。满床弦索从此尘土一新矣。”[4]

然而在明代，三弦等弹奏乐器的发展却受到了一定的限制。普通百姓视三弦、琵琶等为淫乐，宴会节日不许教引子弟，《奉泉乡礼》载：“为父兄者，有宴会如元宵、俗节皆不许用淫乐，琵琶、三弦、喉管、畜笛等音以导引子弟未萌之欲，致乖正教，违者拿送上司治罪。其习琴、瑟、笙、箫、古乐器者听。”[5]这种观点当时普遍流行，嘉靖时期举人叶春及，曾任福建惠安知县，其为官期间勤政爱民，政绩斐然，他对于学习三弦、琵琶等弹唱也是持否定态度，其《石洞集》载：“铺牌、演戏、弈棋、双陆、玩好骨董，学习弹唱，琵琶、三弦、羌管、畜笛，广收花石，猎养禽鸟，作诸无益者，一并罪之。”[6]由此可见，明代不论官员还是百姓，都视三弦、琵琶等弹唱为贱业，这对北曲、南曲的发展造成一定的负面影响。

[1]（清）叶梦珠：《阅世编》，上海：上海古籍出版社 2007 版，第 222 页。
[2]《阅世编》，第 222 页。
[3]（明）沈宠绥：《度曲须知》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成（五）》，中国戏剧出版社1959 版，第202-203页。
[4]（明）施绍莘：《花影集》卷一《乐府》，明末刻本。
[5]（明）黄佐：《奉泉乡礼》卷三，清文渊阁四库全书本。
[6]（明）叶春及：《石洞集》卷七，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本。

总之，三弦作为金元时期较为流行的弹拨乐器之一，音量宏大、音域宽广、音色刚劲、浑厚。由于它无品、琴杆细长，可以不受律的制约。它可以模拟自然中的声音，也可以随意取音，所以具有很强的艺术表现力。万历以前大套北曲的伴奏乐器有三弦，万历以后，北曲南唱的伴奏则不用三弦等弦索乐器，而以鼓板代之。然而在明代，三弦等弹奏乐器的发展却受到了一定的限制。普通百姓视三弦、琵琶等为淫乐，宴会节日不许教引子弟，这在一定程度上限制了北曲、南曲的发展。

第四节　阮

阮咸是中国传统乐器之一。在汉代已经有阮乐器的记载。汉武帝元鼎二年，张骞出使乌孙国，乌孙王与汉朝结亲，解忧公主出嫁乌孙，出嫁前，汉武帝让懂得音乐的工匠参考筝、琴、筑等乐器，创造了一种圆形音箱、修直的柄、四根琴弦、十二品柱的乐器。从文献的描述来看，这件乐器应该是唐代称为“阮咸”的伴奏乐器，但是当时还是把它与弦索乐器琵琶混为一体，并没有把两者区分开来。《旧唐书·音乐志》载：“阮咸，亦秦琵琶也，而颈长过于今制，列十有三，武太后时，蜀人荆朗于古墓中得之，晋《竹林贤图》所弹与此类，因谓之阮咸。”[1]段安节记载了唐代善弹阮咸者，《乐府杂录·阮咸》载：“大中初，有待诏张隐耸者，其妙绝伦。蜀郡亦多能者。”[2]阮咸乐器因人名而得名，这在乐器历史上较为罕见。魏晋时期，阮作为高雅乐器的代表，受到文人雅士的推崇。在南北朝隋唐的敦煌壁画中，有大量阮咸乐器的出现，如北魏时期的第 254 窟、第 435 窟出现阮咸乐器，西魏时期第 285 窟、288 窟中有飞天乐伎使用阮咸进行演奏，北周时期第 290 窟、301 窟有阮咸乐器，其中 301 窟的五弦阮品位极多。唐代第 217 窟出现六弦阮。晚唐第 9 窟壁画上有凤首阮，造型独特美观。[3]

阮咸在唐代宫廷的“宫悬乐队”中已经使用，《新唐书》载：“凡乐八音，自汉以来，惟金以钟定律吕，故其制度最详，其余七者，史官不记。至唐，独宫县与登歌、鼓吹十二案乐器有数，其余皆略而不著，而其物名具在。八音：一曰金，为镈钟，为编钟，为歌钟，为錞，为铙，为镯，为鐸。二曰石，为大磬，为编磬，为歌磬。三曰土，为壎，为缶，缶，大壎也。四曰革，为雷鼓，为灵鼓，为路鼓，皆有鼗；为建鼓，为鼗鼓，为县鼓，为节鼓，为拊，为相。五曰丝，为琴，为瑟，为颂瑟，颂瑟，筝也；为阮咸，为

[1]（五代）刘昫：《旧唐书》卷三十三《历志二》，北京：中华书局 1975 版，第 2169 页。
[2]（唐）段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局 2012 版，第 985 页。
[3]庄壮：《敦煌壁画上的弹拨乐器》，《交响——西安音乐学院学报》2004 年第 4 期，第 12-21 页。

筑。六曰木，为柷，为敔，为雅，为应。七曰匏，为笙，为竽，为巢，巢，大笙也；为和，和，小笙也。八曰竹，为箫，为管，为篪，为笛，为舂牍。此其乐器也。”[1]

白居易的《和令狐仆射小饮听阮咸》一诗有对阮咸的描写，“掩抑复凄清，非琴不是筝。还弹乐府曲，别占阮家名。古调何人识，初闻满座惊。落盘珠历历，摇佩玉铮铮。似劝杯中物，如含林下情。时移音律改，岂是昔时声。”可见以阮咸弹奏古调在当时已技惊四座，其音色与琴、筝有较大差别，“落盘珠历历，摇佩玉铮铮”反映阮咸音色的清脆爽利。宋人张镃的《鹧鸪天·不似琵琶不似琴》也有相同的描述：“不似琵琶不似琴。四弦陶写晋人心。指尖历历泉鸣涧，腹上锵锵玉振金。天外曲，月边音。为君转轴拟秋砧。又成雅集相依坐，清致高标记竹林。”“指尖历历泉鸣涧，腹上锵锵玉振金”同样反映阮咸音色如珠落玉盘般清脆悦耳、圆润清雅，这也是中音部弹奏乐器的特点。在陈旸《乐书》中有阮咸琵琶的图（图 4-10），其将阮咸归于琵琶类。

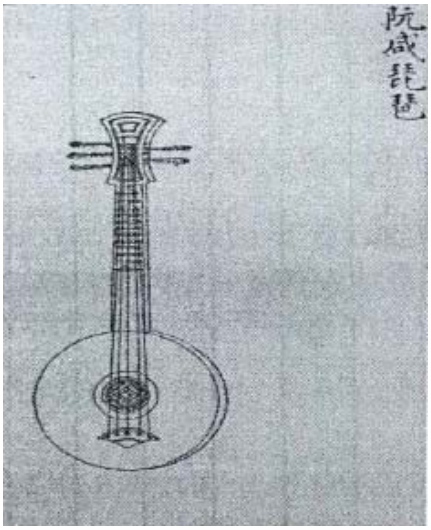

图 4-10《乐书》中的阮咸琵琶

把“阮咸”称作“阮”是从宋代开始，据脱脱《宋史》载：“太宗尝谓舜作五弦之琴以歌《南风》，后王因之，复加文武二弦，至道元年，乃增作九弦琴、五弦阮，别造新谱三十七卷。”[2]宋太宗把四弦阮改成五弦阮。宋太宗赵光义把四弦阮改成五弦阮。改变弦数之后，阮一方面继承了传统阮乐器的民族音色，同时补齐了品位、扩大了音域，在音乐表现上更为丰富，这为金元时期的北曲伴奏乐器奠定了一定的基础。

元代以后，阮虽然不似魏晋隋唐一样辉煌，但作为戏曲伴奏悄然兴起，“从元到明清，民间音乐以晚唐杂剧为发端，进入了以戏曲艺术为中心的新阶段。这一时期, 虽阮

[1]（宋）欧阳修等：《新唐书》卷二十一《礼乐志十一》，北京：中华书局 1975 版，第 812-813 页。
[2]（元）脱脱：《宋史》卷一百二十六《乐志一》，北京:中华书局 1977 版，第 2944 页。

的独奏艺术逐渐衰落，但却在戏曲伴奏及说唱音乐中以新的面目悄然崛起。阮作为戏曲、说唱音乐中的伴奏乐器，为了适应和辅助人声行腔，音箱减薄琴杆缩短，定弦及音区随之升高。”[1]明代徐渭在《南词叙录》中说：“中原自金、元二虏猾乱之后，胡曲盛行，今惟琴曲仅存古曲，余若琵琶、筝、笛、阮咸、响盏之属，其曲但有‘迎仙客’、‘朝天子’之类，无一器能存其旧者。”[2]在徐渭看来，阮咸等乐器与胡曲划等号，已成为金元北曲的代表性乐器。尽管阮等乐器被认为是胡曲的代表，但明代仍有诸多文人雅士爱好由阮所弹奏的乐曲。杂剧作家朱有燉的诗《听阮》曰：“阮咸曲调有余清，听罢仙音觉耳明。不是人间郑卫乐，应同天上凤鸾鸣。声声美丽流谶指，句句雍和合古情，若使世人皆会此，酒筵何必用蓁筝。”在朱有燉看来，阮曲仙音如同天上凤鸾鸣，要胜过筝。

阮在北曲伴奏中主要作为中音声部伴奏，在合奏曲中常用于旋律或者描句。在伴奏中，常以丰富的节奏变化来突出乐曲的特点，可使中音声部更为丰满。北曲演奏者在阮的弹奏指法上也不断丰富，出现了多种弹奏指法，使得阮乐器在伴奏的艺术技巧上不断地改进。在北曲《凌波曲》、《凌波仙》、《湘妃怨》等曲目中都有表现。阮在北曲中的运用使得北曲在中音上有了更多的变化，进而丰富了曲调和表演节奏。据夏庭芝《青楼集》载：“（孔千金）善拨阮，能曼词，独步於时，其儿妇王心奇，善花旦，杂剧尤妙。”[3]由此可见，当时民间有专门善于弹奏阮的艺人。

明代曲家施绍莘也偏好北曲，他在《春游述怀》的跋中道：“予雅好声乐，每闻琵琶筝阮声，便为魂销神舞。故迩来多作北宫，时教慧童，度以弦索，更以箫管叶予诸南词。院本诸曲，一切休却。”此外施绍莘还在家中组建了一支家庭乐队，“予时有歌童六人，善三弦者曰停云，善琵琶者曰响泉，善头管及搊筝者曰秋声，善及箫笛者曰永新，善阮咸吹凤笙者曰松涛、霓裳。于是各奏其技，称觞而前。每进一杯，歌小词一解，而丝竹之音，从而和之。”[4]其中有专门擅长弹奏阮咸的歌童松涛，这也说明阮在明代北曲中是必不可少的伴奏乐器。

总之，阮咸音色如珠落玉盘般清脆悦耳、圆润清雅，这也是中音部弹奏乐器的特点。宋代改变弦数之后，阮一方面继承了传统阮乐器的民族音色，同时补齐了品位、扩大了

[1]宁勇：《出谷新莺咽洞泉——阮艺新考》，《中央音乐学院学报》2001 年第 2 期，第 29 页。
[2]（明）徐渭：《南词叙录》，中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成（三）》， 北京：中国戏剧出版社 1959 版，第 240 页。
[3]（元）夏庭芝：《青楼集笺注》，孙崇涛、徐宏图笺注，北京：中国戏剧出版社 1990 版，第 40 页。
[4]（明）施绍莘：《花影集》卷一《乐府》，明末刻本。

音域，在音乐表现上更为丰富，这为金元时期的北曲伴奏乐器奠定了基础。阮在北曲伴奏中主要作为中音声部伴奏，在合奏曲中常用于旋律或者描句。阮在伴奏中常以丰富的节奏变化来突出乐曲的特点，可使中音声部更为丰满。北曲演奏者在阮的弹奏指法上也不断丰富，出现了多种弹奏指法，使得阮乐器在伴奏的艺术技巧上不断地改进。

第五节　胡琴

胡琴乐器属于拉弦乐器，种类丰富，在中国音乐史上出现较晚的一种乐器，但其在发音上显得优美，极富有音乐表现力。从胡琴的音乐特性来看，胡琴主要擅长表现歌唱性的旋律，以多样的弓法、指法等技巧，进而塑造了多种多样的音乐风格，使被表现的形象更具艺术性。唐人的诗作中胡琴较为常见。白居易在《筝》诗中写到："赵瑟清相似，胡琴调不同。"[1]再如岑参在诗《白雪歌颂武判官归京》中写到："中军置酒饮客归，胡琴琵琶与羌笛。"[2]刘禹锡在诗《和杨师皋给事伤小姬英英》中写到："见学胡琴见艺成，今朝追思几伤情。"[3]可以看出，唐代胡琴已经传入到中原地区，并在当时的诗文中得以展现。宋代陈旸在《乐书》中载："《陆文录》胡琴亦名枚琴。"枚琴在古代指三弦。由此可以看出，胡琴与三弦也有一定的关系。钱易《南部新书》卷九载："召良匠斲之，亦不知其名，坚致如紫石，复金色线交结其间。匠曰：为胡琴槽，他木不可并。遂为二琴，名大者曰：'大忽雷'，小者曰：'小忽雷'。因便殿德皇言乐，遂献大忽雷，为禁中所有。小忽雷，在亲仁里。"[4]可以看出，宋代胡琴是指琵琶一类的弹拨乐器，在名称上称为"胡琴"、"枚琴"、"忽雷"等。宋代还有一种拉弦胡琴，与唐代弹奏的胡琴相似，有四根弦，四根弦主要用来定弦，在拉奏时靠弓子摩擦琴弦发响。琴杆上末端有四个弦轴，用来安装四根弦，可以构成四弦二律的结构。据沈括《梦溪笔谈》卷五《乐律》中载："马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。"唐毓斌先生认为"马尾胡琴"应该有四层含义：其一，系指当时西夏军队与宋军交战的首领"都罗马尾"，为了作四句七言诗，故取"马尾"，"胡琴"则是指西夏特有的乐器。唐先生认为：降俘为都罗马尾的士兵，他们带有西夏特有的乐器，从他们演奏的乐声中，可以听出他们的怨恨。其二，"马尾"是指宋军与西夏军队交战的地名。又因当时"葭芦"、"芦苇"也被叫作"马尾"。第三，认为"马尾"是人名和地名的双关语。第四，西夏位于河西

[1]（清）彭定求等编：《全唐诗》卷四百五十四，北京:中华书局 1960 版，第 5134 页。
[2]顾青编著：《唐诗三百首》，北京:中华书局 2009 版，第 75 页。
[3]（清）彭定求等编：《全唐诗》卷三百六十，北京:中华书局 1960 版，第 4066 页。
[4]（宋）钱易：《南部新书》，北京：中华书局 2002 版，第 149 页。

走廊，为中西文化交流的要道，当地盛产良马。因此，西夏的乐器使用栓有马尾毛的拉弦或者乐器的弦是合乎情理的事情。[1]

据《南村辍耕录》载："达达乐器，如筝、秦琵琶、胡琴、浑不似之类。所弹之曲与汉人曲调不同。"[2]可见，在元代胡琴具有鲜明的少数民族特色，与汉人曲调差别较大。清人陆次云《满庭芳》描写了蒙古著名的舞蹈《倒喇》，"倒喇"是蒙古语歌唱之意，该舞从元至清一直较为流行。"左抱琵琶，右执琥珀，胡琴中倚秦筝，冰弦忽奏，玉指一时鸣。唱到繁音入破龟兹曲，尽作边声。倾耳际，忽悲忽喜. 忽又恨难平。舞人矜舞态，双瓯分顶，顶上燃灯，更口噙湘竹，击节堪听。旋复回风滚雪，摇绛蜡，故使人惊。哀艳极色飞心骇，四座不胜情。"[3]从《满庭芳》词中我们可以看到该曲有胡琴、琵琶、筝等乐器作为伴奏。

胡琴的前身为奚琴（图 4-11），与我国古代北方少数民族奚人有关。在盛唐时传入中原，又叫嵇琴[4]。白居易在《筝》诗中描写道："赵瑟清相似，胡琴调不同。"[5]岑参《白雪歌颂武判官归京》诗中道："中军置酒饮客归，胡琴琵琶与羌笛。"[6]胡琴和琵琶、羌笛一样是流行于北方的乐器。刘禹锡在诗《和杨师皋给事伤小姬英英》中道："见学胡琴见艺成，今朝追思几伤情。"[7]可见，在唐代胡琴已成为中原百姓学习的一种乐器。

[1]唐毓斌：《"胡琴"一词含义的演变》，《齐鲁艺苑》,1994 年第 1 期，第 39-40 页。
[2]（元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1959 版，第 349 页。
[3]（清）吴长元：《震垣识略》，北京：北京古籍出版社 1983 版，第 344 页.
[4]查普尧：《胡琴源流问题》，《南京艺术学院学报》1995 年 3 期，第 50 页。
[5]（清）彭定求等编：《全唐诗》卷四百五十四，北京：中华书局 1960 版，第 5134 页。
[6]顾青编著：《唐诗三百首》，北京：中华书局 2009 版，第 75 页。
[7]（清）彭定求等编：《全唐诗》卷六〇，北京：中华书局 1960 版，第 4066 页。

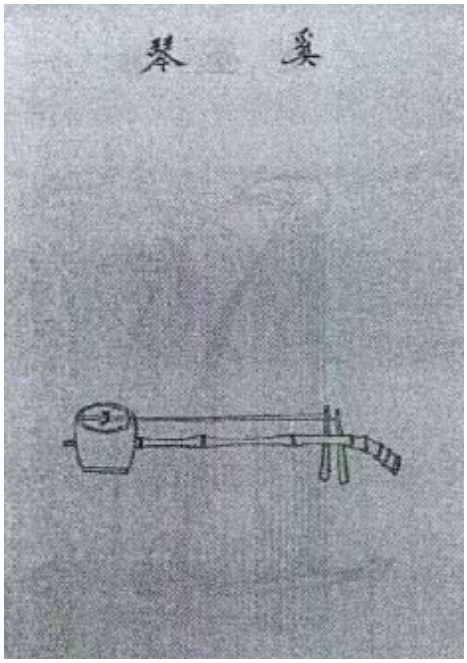

图 4-11《乐书》中的奚琴

宋代宫廷教坊中有专门的“嵇琴色”，据《武林旧事》“乾淳教坊乐部”记载了善嵇琴的主要乐师，“嵇琴色，德寿宫：曹友闻（承节郎守阙都管），衙前：杨春和（人员守阙都管），魏国忠（节级兼舞），孙良佐、石俊、冯师贤，和顾：刘运成、赵进（杖鼓兼）、惠和、冯师贤、王处仁。”[1]“到 13 世纪初，随着蒙古帝国的崛起，马尾胡琴亦被蒙古民族接受并传承为“胡兀尔”和“潮兀尔”……元朝建立后，潮兀尔、胡兀尔共同成为宫廷的主要乐器之一，汉语通称为胡琴。”[2]《元史·礼乐志》记载了胡琴形制：“胡琴制如火不思，卷颈龙首，二弦，用弓捩之。弓之弦以马尾。”[3]最早发现的胡琴乐器文物是榆林石窟第 3 窟五十一面千手观音所持乐器、曼荼罗乐舞图中描绘的有胡琴乐器，属于西夏时期的音乐文物。壁画中有 140 多种器物，其中就有胡琴。与胡琴一并存在的还有筝、拍板、笙、钹、方响、琵琶、钟、金刚铃、排箫、凤首箜篌、鼗鼓、阮、锣、扁鼓、腰鼓等乐器。从壁画的造型特征来看，各种乐器绘制形制准确，装饰考究，从某种程度上可以反映中国西北地区音乐的发展状况。[4]在榆林窟石窟第 10 窟飞天伎乐图中也有胡琴。壁画位于西壁上方近窟顶处，胡琴乐伎与持箫飞天相背而坐，似乎在虚空中畅游。从胡琴造型来看，胡琴琴筒为小鼓形状，琴杆竖直，琴头弯曲像书卷，弦有两根，有码，但弦轴不清。竖立于胸前右侧，左手扶住琴的颈部按弦，右手持一直

[1]（宋）周密：《武林旧事》，北京：中华书局 2007 版，第 112 页。
[2]柯沁夫：《胡琴源流辨析》，《内蒙古大学学报》，1999 年 6 期，第 72 页。
[3]（明）宋濂：《元史》卷七十一《礼乐志五》，北京：中华书局 1976 版，第 3387-3388 页。
[4]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（甘肃卷）》，郑州：大象出版社 1998 版，第 203 页。

弓演奏。这是中国目前所发现的最早的拉弦乐器图像，弥为珍贵。[1]从文物的角度来看，胡琴在西夏时期已经作为伴奏乐器，并与其他乐器进行合奏。

元人杨维桢《铁崖先生古乐府》中的“张猩猩胡琴引有序”中道：“胡琴在南为第二弦子，在北为今名，亦古月琴之遗制也。教坊弟子，工之者众矣，而称绝者甚少。胡人张猩猩绝妙于是，时过余索金刚瘿，名胡琴，作南北弄，故为制胡琴引。”[2]可见，胡琴与古乐琴（图 4-12）关系密切。

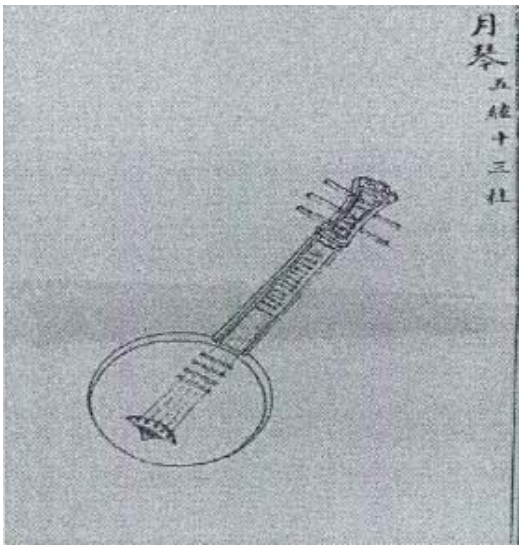

图 4-12《乐书》中的月琴

元代散曲家张养浩创作的《双调·折桂令·咏胡琴》：“八音中最妙惟弦。塞上新声，字字清圆。锦树啼莺，朝阳鸣凤，空谷流泉。引玉杖轻笼慢捻，赛歌喉倾倒宾筵。常记当年，香案之前，一曲春生，四海名传。”[3]该小令之名虽为《咏胡琴》，但“引玉杖轻笼慢捻”，其中的“笼”和“捻”都是弹奏琵琶的指法，可见张养浩所描绘的是一名善弹琵琶的歌女，其轻拢慢捻并伴上美妙歌喉，使得宾客倾倒。由此可见，这里的胡琴应该是少数民族乐器传到中原地区的一个统称。这与宋时人们所称胡琴为琵琶的情况类似，钱易《南部新书》载：“召良匠斲之，亦不知其名，坚致如紫石，復金色线交结其间。匠曰：为胡琴槽，他木不可并。遂为二琴，名大者曰：“大忽雷”，小者曰：“小忽雷”。因便殿德皇言乐，遂献大忽雷，为禁中所有。小忽雷，在亲仁里。”[4]可见，宋代胡琴是指琵琶一类的弹拨乐器，在名称上称为“胡琴”、“枚琴”、“忽雷”等。宋代还有一种拉弦胡琴，与唐代弹奏的胡琴相似，有四根弦，四根弦主要用来定弦，

[1]《中国音乐文物大系（甘肃卷）》，第 206 页。
[2]（元）杨维桢：《铁崖先生古乐府》，上海：商务印书馆 1937 版，第 21 页。
[3]徐征：《全元曲》，北京：中华书局 1998 版，第 486-487 页。
[4]（宋）钱易：《南部新书》，北京：中华书局 2002 版，第 149 页。

在拉奏时靠弓子摩擦琴弦发响。琴杆上末端有四个弦轴，用来安装四根弦，可以构成四弦二律的结构。据《明史》所载“大宴”乐，其中有“琵琶二，胡琴二”[1]显然在明代，“琵琶”和“胡琴”乐器已有了明确的区分，并同时作为合奏乐器。清代徐珂《清稗类钞》中所载稽琴：“刳木为体，二弦以木杆系马尾，轧之发音。”[2]清代又出现以木板为面的琴筒的胡琴，这与先前以蟒皮、蛇皮、鱼皮等为面的制作方法是不同的。《清史稿》载：“胡琴，二弦，竹柄椰槽，面以桐。槽径三寸八分四厘，为圆形，与笳吹之胡琴椭而下锐者不同。山口凿空纳弦，以两轴绾之，俱在右。弦自山口至柱，长二尺三分五釐二豪，以竹弓系马尾八十一茎轧之”[3]可以说直至清代，胡琴形制基本得以定型。

张可久在其小令作品中两次提到了胡琴，《南吕·金字经·王国用胡琴》载：“雨漱窗前竹，涧流冰上泉，一线清风动二弦。联，小山秋水篇。昭君怨，塞云黄暮天。”[4]显然这里的胡琴是两根弦，与《元史·礼乐志》所载的“二弦”胡琴形制相同，而与张养浩《咏胡琴》中的琵琶并非统一乐器。张可久与张养浩均为 1270 年生人，属同一时期文学大家，二者对胡琴所指有所不同，这说明元代胡琴即可泛指北方少数民族传入的乐器，也可专指胡琴。

胡琴在表现音乐情绪上有独到之处，沈括《梦溪笔谈》卷五《乐律》中载：“马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。”[5]上述小令《南吕·金字经·王国用胡琴》表现的是昭君的悲怨情绪，在另一首与昭君有关的小令中，胡琴同样是表达悲怨情绪时的重要伴奏乐器。张可久在小令《中吕·朝天子·酸斋席上听胡琴》中描写道：“玉鞭，翠钿，记马上昭君面。一梭银线解冰泉，碎拆骊珠串。雁舞秋烟，莺啼春院，伤心塞草边。醉仙，彩笺，写万里关山怨。”[6]张可久的这首散曲为“席上作”，与献媚权贵的娱上作品不同，该作品的对象是当时大名鼎鼎的文学大家贯云石，因此其作品脱离了歌舞升平、美酒佳人的欢宴场景，而是以昭君出塞的故事为背景，以胡琴为伴奏，展现昭君的悲凉、怨伤的情绪，其立意要高于当时其他的席上作品。从该作品也可以看出，胡琴是表达悲怨情绪的重要伴奏乐器。

[1]（清）张廷玉：《明史》卷六十一《乐志一》，北京：中华书局 1974 版，第 1506 页。
[2]徐珂：《清稗类钞》卷七十一，北京：中华书局 1984 版，第 4967 页。
[3]（清）赵尔巽：《清史稿》卷一百一《乐志八》，北京：中华书局 1977 版，第 3001 页。
[4]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 918 页。
[5]（宋）沈括：《梦溪笔谈》卷五，北京：中华书局 2009 版，第 78 页。
[6]隋树森：《全元散曲》， 北京: 中华书局 1964 版，第 795 页。

在胡琴演奏艺术家方面，唐文宗时，郑中丞就善弹胡琴，《乐府杂录》载："文宗朝，有内人郑中丞，善胡琴。内库二琵琶，号大小忽雷，郑尝弹小忽雷。"[1]又见马端临《文献通考》载："唐文宗朝女伶郑中丞，善弹胡琴。"[2]在元代，张猩猩是首屈一指的胡琴演奏家，杨维桢在《张猩猩胡琴引》中描绘了一位技艺高超的胡琴演奏家形象，"张猩猩，嗜酒复嗜音，春云小宫鹦鹉唸，猩猩帐底轧胡琴，一双银丝紫龙口，泻下骊珠三百斗。划焉火豆爆绝弦，尚觉莺声在杨柳。神弦梦入鬼工秋，湘山摇江江倒流。玉兔为尔停月臼，飞鱼为尔跃神舟。西来天官坐栲栳，羌丝啁啁听者恼。张猩一曲独当筵，乞与五花金线袄。春风残丝二十年，江南相见落花天。道人春梦飞胡蝶，手弄金瓢合簧叶。张猩猩，手如雨，面如霞，劝尔更尽双叵罗，白头吴娥年少歌，金刚悲啼尔乐何。"[3]从诗中可知，张猩猩手法极快，疾落如雨，"一双银丝紫龙口，泻下骊珠三百斗，划焉火豆爆绝弦"，而且演奏费用不菲，独奏一曲，价值与五花金线袄相当。

总之，胡琴在元代已经在北曲中得到较为广泛的运用，在表现悲伤、哀怨的音乐情绪上有独到的作用，张可久以昭君出塞的故事为背景的小令《中吕·朝天子·酸斋席上听胡琴》就是其中的代表作。同时在元代也出现了像张猩猩这样的表演艺术家。不过在元代胡琴的概念存在泛化的现象，胡琴在这一时期成为拉弦乐器的一个代称，有时也将从少数民族地区传入的弦索乐器统称为胡琴，使得胡琴概念较为模糊。胡琴在我国戏曲历史上影响深远，有专门以胡琴命名的声腔——胡琴腔，可见作为主奏乐器对于声腔的影响。对于胡琴的演奏优势，有学者总结道："胡琴的灵活性不仅表现在左右手技巧上，而重要一点是定弦方便。胡琴以其自身形态的优点和演奏上的润腔适应性，从而奠定了它在皮簧腔中的主奏乐器地位。"[4]

第六节　火不思

"火不思"又称"浑不似"、"吴拨四"、"胡不四"、"和必斯"、"胡拨四"、"琥珀词"、"虎拨思"，清代厉荃《事物异名录》卷一一载："火不思制如琵琶，由陕、中州弹琥珀词，盖'火不思'之转语也。"[5]可见，火不思的各类称呼均为其不同音译。《万历野获编》卷二十五《俚语》中亦载："今乐器中，有四弦，长项圆鼙者，

[1]（唐）段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局 2012 版，第 132 页。
[2]（元）马端临：《文献通考》，北京：中华书局 1986 版，第 1214 页。
[3]（元）杨维桢：《铁崖先生古乐府》，上海：商务印书馆 1937 版，第 22 页。
[4]高敏：《弃笛取琴——剧种主奏乐器更替的轨迹》，《中国音乐》1995 年第 4 期，第 21 页。
[5]（清）厉荃：《事物异名录》卷一一，上海：上海古籍出版社 1995 版，第 589 页。

北人最善弹之，俗名‘琥珀槌’，而京师及边塞人又呼‘胡博词’，予心疑其非，后偶与教坊老妓谈及，曰此名‘浑不是’，盖以状似箜篌，似三弦，似琵琶，似阮，似胡琴，而实皆非，故以为名。本虏中马上所弹者。予乃信以为然。及查正统年间赐迤北瓦剌可汗诸物中，有所谓‘虎拨思’者，盖即此物。而《元史》中又称‘火不思’，始知‘浑不是’之说亦讹耳。”[1]可见，火不思的多个名称均由不同音译造成，这在一定程度上说明火不思应由外国传入。火不思最早的一个民间故事与昭君出塞有关，据说王昭君当年远嫁匈奴，因琵琶坏，匈奴人重新制造，但由于模仿的既粗陋又不像，所以被昭君称为“浑不似”。这个故事在宋代俞琰《席上腐谈》中写道：“王昭君琵琶坏肆，胡人重造，而其形小，昭君笑曰：‘浑不似’，今讹为和必斯。”[2]可见，火不思的起源于中原的琵琶。另一说法是火不思起源于阿拉伯人使用的四弦琴，“火不思，又称做胡不四、虎拨思、琥珀词、和必斯、胡博词、浑不似等，为 Qubuz 的对音，是当时阿拉伯人使用的一种四弦琴，起源于土耳其的双重五弦乐器。”[3]另外元人杨瑀的笔记《山居新话》中也记载：“镔铁胡不四，世所罕有，乃回回国中上用之乐，制作轻妙，余每询之铁工，皆不能为也。”[4]从火不思的名称来看，其由阿拉伯传入的可能性较大。从发现火不思文物来看，最早的火不思是在新疆高昌出土的雅尔湖奏火不思古画，古画上描绘的有一位男性儿童乐伎[5]，手持火不思乐器，他左手按音箱作弹拨状，右手持琴杆，头偏向左面，颈部戴有项圈，通身除穿三角短裤作为掩饰外，无衣着遮体，脚穿黑色鞋。从火不思形制特征看，火不思有四轸，音箱下部为圆形，上部有棱角，颈部弯曲，与《大清会典图》中所载火不思的形制有相似之处。由此可知，在唐代新疆地区已经开始使用火不思乐器。在中原地区出现最早的火不思文物是山西沁县南涅水石刻博物馆馆藏的南池 2 号伎乐人物经幢，为宋代文物，第 2 号经幢高约 4 米，底座为八面形，每个面上雕刻有伎乐人物形象，分别为筚篥、拍板、筝、腰鼓、火不思、笙、排箫、横笛。[6]由该乐器文物可以看出，火不思在宋代山西地区已经出现，并与其它乐器一起作为伴奏乐器。

火不思的形制在《元史·礼乐志》中有明确的记载：“火不思，制如琵琶，直颈，无品，有小槽，圆腹如半瓶搕，以皮为面，四弦，皮絣，同一孤柱。”[7]清人王圻《续

[1]（明）沈德符：《万历野获编》卷二十五，北京：中华书局 1959 版，第 650 页。
[2]（宋）俞琰：《席上腐谈》卷上，文渊阁四库全书影印本。
[3]马建春：《元代的回回乐器与乐曲》，《回族研究》2003 年 2 期，第 74 页。
[4]（元）杨瑀：《山居新话》，上海古书流通处影印本，1921 年。
[5][日本]林谦三：《东亚乐器考》，钱稻孙译，上海：上海书店出版社 2013 版，第 258 页。
[6]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系(山西卷)》，郑州：大象出版社 2000 版，第 202 页。
[7]（明）宋濂：《元史》卷七十一《礼乐志五》，北京：中华书局 1976 版，第 1772 页。

文献通考·乐考》中有更为详尽的记载："火不思，本番部乐器，四弦，桐柄梨槽，半冒蟒皮，背有棱通，长二尺七寸三分，柄长二尺二寸一分，上阔九分一厘厚如之，下阔一寸五分厚亦如之，腹长七寸八分阔，二寸五分厚，二寸刳下半为槽，长四寸五分，槽端施皮扣结弦，曲首长七寸二分，凿空六寸四弦，俱右轴长二寸六分。"[1]

火不思为典型的北方少数民族乐器，陶宗仪《南村辍耕录》中称"火不思"为达达乐器。明清之际文学家顾景星在诗《荻港口号》中道："勾栏小妇谱新词，乐府流传又一时。南人惯说前朝事，北里争弹火不思。"[2]这说明火不思作为伴奏乐器有较为明确的地域限制，主要流行于北方。

元代无名氏的小令【双调】《水仙子·打着面皂雕旗招飐忽地转过山坡》中提及火不思，"打着面皂雕旗招飐忽地转过山坡，见一火番官唱凯歌，呀来呀来呀来呀来齐声和。虎皮包马上驰，当先里亚子哥哥。番鼓儿劈颩扑桶擂，火不思必留不剌扑，簇捧着个带酒沙陀。"[3]该小令描绘的是北方少数民族沙陀人野外军旅生活的场景。这首小令曲风格浑朴，不用典故，仅描写塞外军人唱歌、喝酒的情景，表现出浓郁的塞外风情，其中运用较多的是象声叠词，渲染了欢乐气氛，使乐曲增添了画面感，也使曲子音韵律动更为活泼。《南村辍耕录》卷二十八载："达达乐器，如筝、秦琵琶、胡琴、浑不似之类，所弹之曲，与汉人曲调不同。"[4]火不思在音色上与汉人曲调不同，具有鲜明的少数民族风格，这里的"必留不剌"就是火不思弹奏时发出的声音。可见火不思是塞北少数民族常用的乐器之一。火不思是北方少数民族军旅中常用的伴奏乐器，明朝时瓦剌部首领也先也善弹火不思，《明英宗实录》载："也先每年宰马设宴，必先奉上皇酒，自弹胡拨思儿，唱曲，命达尔齐声和之。"[5]瓦剌部也先一生戎马生涯，其设宴自弹火不思，足见其对火不思的喜爱。

火不思在明代仍作为北曲的伴奏乐器，明代沈宠绥在《度曲须知》中载："予犹疑南土未谐北调，失之江以南，当留之河以北，乃历稽北俗，所传大名之《木鱼儿》、彭德之《木斛沙》、陕右之《阳关三叠》、东平之《木兰花慢》，若腔若调，已莫可得而问矣。惟是散种如《罗江怨》《山坡羊》等曲，彼之筝、浑不似（即今之琥珀）诸器者，

[1]（清）刘锦藻：《清朝文献通考》卷一百九十四，上海：商务印书馆 1935 版，第 9409 页。
[2]（清）顾景星：《白茅堂集》卷十五，清康熙刻本。
[3]隋树森：《全元散曲》，北京: 中华书局 1964 版，第 1754 页。
[4]（元）陶宗仪：《南村辍耕录》卷二十八，沈阳：辽宁教育出版社 1998 版，第 332 页。
[5]（清）吴廷燮：《明英宗实录》，古籍影印本。

彼俗尚存一二。”[1]在明代，火不思仍然保留着“与汉人曲调不同”的鲜明“北俗”风格，只是这种习俗已日益衰微，“彼俗尚存一二”，不复元朝时的盛况了。不过在北京中国乐器博物馆的馆藏中有明代制作传世的火不思（图 4-13），从它的整个形制来看，通体为红木材质，全长 83 余厘米，腹部宽 12.5 厘米，琴箱为葫芦状，下半部蒙以蟒皮，琴首无饰，有弦槽，左侧横置四轸，四轸之间均衡分布，细颈，表面无品，琴码为竹制，丝弦四条，琴身雕刻有暗花纹。

图 4-13 明代火不思实物图

火不思在明代逐步式微，但在蒙古地区仍非常流行。清朝建立后，火不思又得以流行，这与满族入关前，受到蒙古文化的影响有关。清初政府将蒙古乐列为国乐的一种，每年正月朔望朝会以及木兰行围时进行演奏。《清史稿》记载的番部合奏所用乐器包括：“番部合奏用云锣一、箫一、笛一、管一、笙一、筝一、胡琴一、琵琶一、三弦一、二绒一、月琴一、提琴一、轧筝一、火不思一、拍板一。”[2]清代流传下来的火不思文物数量也较多，在《皇朝礼器图册》中就有火不思的形象[3]，该火不思从形制上来看，显得较为华丽，琴身注重装饰。琴箱为葫芦形，下半部蒙以蟒皮，琴首有饰，饰以飘带，琴颈部底端有弯曲，琴靠近末端的地方有四轸，四轸均衡分布，琴末端有弯曲，髹黑漆。除了图画中描绘的火不思外，中国乐器博物馆中还有四件火不思乐器，这四件火不思均为私人捐赠，分别为梅兰芳先生的两件、程砚秋先生的一件、郑颖荪先生的一件。四件火不思在形制上保持了一致，琴箱都蒙以蟒皮、四轸四弦，同时都较为注重火不思琴身的装饰。清代较多的火不思文物也说明这一时期火不思又重新得以流行。

[1]（明）沈德绥：《度曲须知》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(五)》，北京:中华书局 1959 版，第 199 页。
[2]赵尔巽：《清史稿》卷一百一《乐八》，北京：中华书局 1977 版，第 3000 页。
[3]中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系(北京卷)》，郑州：大象出版社 1999 版，第 270 页。

总之，火不思作为典型的北方少数民族乐器，是军旅常用的伴奏乐器，元代无名氏的小令【双调】《水仙子·打着面皂雕旗招飐忽地转过山坡》中提及的火不思就是明证。火不思在音色上与汉人曲调不同，具有鲜明的少数民族风格，“必留不剌”是火不思弹奏时发出的声音。在明代，火不思仍然保留着“与汉人曲调不同”的鲜明“北俗”风格，但已日益衰微，不复元朝代盛况了。清朝建立后，火不思又得以流行，这与满族入关前，受到蒙古文化的影响有关。

第七节　瑟

瑟是平置弹弦乐器，其形制大致为：面上25弦，弦下有柱。共鸣箱为长方体，通常以梧桐木、杉木作成内空面板，以梓木作侧板，再加底板而成。其形制近于筝但稍宽平（如图4-14）。瑟是一种古老的乐器，传说为伏羲所制。《诗经·小雅》中就有“鼓钟钦钦，鼓瑟鼓琴，笙磬同音。”可见，瑟与鼓、钟、琴、笙等同为古老乐器。另《诗经·鹿鸣》载：“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。”可见，琴瑟早在先秦时期就是常合用的乐器。西周时期，瑟是宫廷雅乐的伴奏乐器，在祭祀、乡射、大献、行军等重要场合的仪式中配合其他乐器进行演奏。除雅乐外，瑟也是文人雅士钟爱的乐器之一，有所谓“士无故不彻琴瑟”之称。《论语·阳货》载：“孺悲欲见孔子，孔子辞以疾，将命者出户，取瑟而歌之。”春秋时期，临淄百姓就爱鼓瑟，《史记·苏秦列传》载：“临菑甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟，弹琴击筑，斗鸡走狗，六博蹋鞠者。”[1]总之，在春秋战国秦汉时期，瑟不论在宫廷还是民间都是较为常见的伴奏乐器。汉魏之际，瑟是相和歌、清商乐的主奏乐器之一。有学者认为筝是在瑟的基础上发展而来，“汉末吸收瑟的形制而先在并、凉二州发展起来的筝，以其铿锵悦耳的音响与清新曼妙的风格为文人与民众称赏，在乐队中也‘苞群声以作主，长众乐而为师’，于魏晋南北朝时几乎完全取代了瑟的位置。”[2]

在唐代，瑟在形制、调弦上与之前的古瑟有不少差别，但瑟仍是文人钟爱的乐器之一。如唐玄宗天宝九年就曾用“湘灵鼓瑟”作为进士考试的试题，其出自《楚辞·远游》，“使湘灵鼓瑟兮，令海若舞冯夷”，相传湘灵、湘水为尧之女、舜之妃，舜死于苍梧之野，二妃悲不自胜，自沉湘水而死，后为女神，善于鼓瑟。诗人钱起的一首《省试湘灵鼓瑟》也成为这一年的进士及第，“善鼓云和瑟，常闻帝子灵。冯夷空自舞，楚客不堪

[1]（西汉）司马迁：《史记》卷六十九《苏秦列传》，北京：中华书局1959版，第1599页。
[2]付丽娜：《论古瑟对琴、筝乐器发展之影响》，《交响（武汉音乐学院学报）》2015年第1期，第106页。

听。苦调凄金石，清音入杳冥。苍梧来怨慕，白芷动芳馨。流水传湘浦，悲风过洞庭。曲终人不见，江上数峰青。”可见在唐代，瑟仍是文人常用的乐器。有学者统计，“仅《全唐诗》中提到瑟的就有399 首，《全宋词》中提到瑟的有205 首，唐宋时期瑟在包括文人雅士在内的民间的流行程度可见一斑。”[1]宋代陈旸《乐书》中描绘了不同形制的瑟图，包括十九弦瑟（图4-15）与二十七瑟（图4-16）。在元代，瑟仍是常见伴奏乐器。元人熊朋来写有《瑟谱》六卷，介绍瑟的形制与演奏技巧，同时包括祭祀所用乐谱等。据《瑟谱》所记，“庙堂侑歌，唯瑟而已”[2]。说明在元代瑟是雅乐的主奏乐器。此外，在乔吉的【南吕】《一枝花·合筝》：中还有“小单于学鼓瑟”，说明元代瑟是较为流行的伴奏乐器，“【梁州第七】歌应指似林莺呖呖，指随歌似山溜泠泠，同声相应的凉州令。滴银盘秋雨，敲玉树春冰，恰壮怀慷慨，又私语丁宁。迸琼珠万颗璁琤，间骊珠一串分明。恰便似卓文君答抚琴相如，黄念奴伴开元寿宁，小单于学鼓瑟相灵绎如也以成，迟疾纤巧随抠掐无些儿病。腔儿稳，字儿正，一对儿合得着绸缪有情，效鸾凤和鸣。”[3]

图 4-14 马王堆出土汉代乐器——瑟

[1]王刚：《瑟歌源流概说》，《中国音乐》2014 年第 2 期，第 248 页。
[2]（元）熊朋来：《瑟谱》卷一，清文渊阁四库全书经部九影印本。
[3]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 637 页。

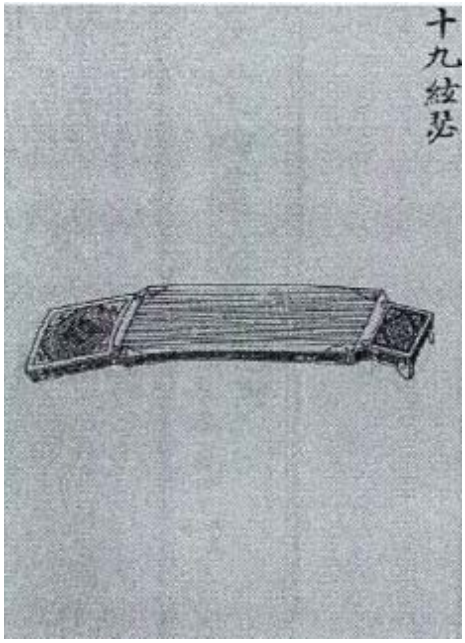

图 4-15《乐书》中的十九弦瑟

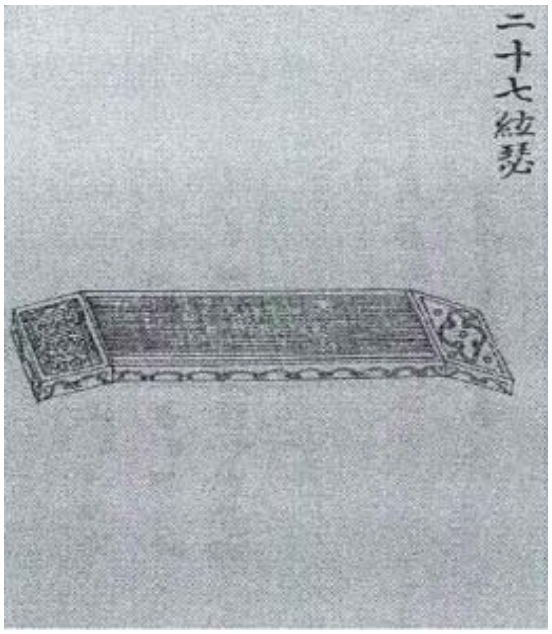

图 4-16《乐书》中的二十七弦瑟

一、北曲中的“瑟”

在考古所出的北曲伴奏乐器中，瑟是较为少见的一种。不过我们从北曲曲文中仍能发现瑟是北曲的伴奏乐器之一。高安道的散曲【般涉调】《哨遍·嗓淡行院》透露了元代杂剧表演的诸多信息：“暖日和风清昼，茶馀饭饱斋时候。自汉抱官囚，被名缰牵挽无休。寻故友，出来的衣冠济楚，像儿端严，一个个特清秀，都向门前等候。待去歌楼作乐，散闷消愁。倦游柳陌恋烟花，且向棚阑玩俳优。赏一会妙舞清歌，瞅一会皓齿明眸，躲一会闲茶浪酒。【耍孩儿】诧跋的单脚实村纣，呼喝的担俅每叫吼。瞅粘的绿老更昏花，把棚的莽壮真牛。吹笛的把瑟歪着尖嘴，擂鼓的撅丁瘤着左手，撩打的腔腔嗽。靠棚头的先虾着脊背，卖薄荷的自肿了咽喉。”[1]其中【耍孩儿】这段很明确的反映了象棚中杂剧表演的情况，如“把棚的莽壮真牛”，说明象棚门口有专门负责把棚的人员，可见杂剧表演是收费的。而“吹笛的把瑟歪着尖嘴，擂鼓的撅丁瘤着左手，撩打的腔腔嗽”说明杂剧表演中的伴奏乐器有笛、瑟、鼓以及可能是锣的打击乐器。这则史料就很明确的反映了瑟是北曲的伴奏乐器之一。

我们在杂剧剧本和散曲曲文中发现了瑟与其他乐器共同演奏的情形，白甫仁的杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》第二折中瑟就与琵琶、玉笛、羯鼓、锦瑟、玉箫、红牙拍板共同伴奏的情景，“【鲍老儿】双撮得泥金衫袖挽，把月殿里霓裳按，郑观音琵琶准备弹，

[1]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 1109-1110 页。

早搭上鲛绡襟。贤王玉笛，花奴羯鼓，韵美声繁。宁王锦瑟，梅妃玉箫，嘹亭循环。【古鲍老】屹剌剌撒开紫檀黄翻绰向前手拈板。低低的叫声玉环太真妃笑时花近眼。红牙箸趁五音、击着梧桐案嫩枝柯犹未干、更带着瑶琴音泛卿呵你则索出几点琼珠汗。（旦舞科）（正末唱）【红芍药】腰鼓声干罗袜弓弯玉佩丁东响珊珊即渐里舞䩞云鬟。施呈你蜂腰细燕体翻作两袖香风拂散。（带云）卿倦也饮一杯酒者。（唱）寡人亲捧杯玉露甘寒你可也莫得留残拚着个醉醺醺直吃到夜静更阑。（旦饮酒科）（净扮李林甫上云）小官李林甫是也见为左丞相之职。今早飞报将来说安禄山反叛军马浩大不敢抵敌只得见驾。”[1]又如侯正卿的套数【黄钟】《醉花阴》：“【柳叶儿】冷落了绿苔芳径，寂寞了雾帐云屏，消疏了象板鸾笙，生疏了锦瑟银筝。”[2]这里锦瑟、银筝、象板、乱笙共同作为伴奏乐器。如汤舜民的【正宫】《端正好·元日朝贺》：“【小梁州】一派仙音奏九韶，端的是锦瑟鸾箫。红牙象板紫檀槽，中和调，天上乐逍遥。”[3]这里与瑟共同伴奏的包括鸾箫、红牙象板。象板是元代散曲最为常见的伴奏乐器，虽然描写的是天宫仙乐的场景，但仙音是人间乐曲的升华，一定程度上能够反映元代散曲表演的情形。另如阿鲁威的小令【双调】《蟾宫曲·东皇太乙前九首以楚辞九歌品成》：“穆将愉兮太乙东皇，佩姣服菲菲，剑珥琳琅。玉瑱琼芳，烝肴兰籍，桂酒椒浆。扬枹鼓兮安歌浩倡，纷五音兮琴瑟笙簧。日吉辰良，繁会祁祁，既乐而康。”[4]“扬枹鼓兮安歌浩倡，纷五音兮琴瑟笙簧”这里的瑟与鼓、琴、笙簧等共同伴奏，同样是表演仙乐的场景。又如贯云石的套数【南吕】《一枝花·离闷》：“【梁州】卜龟卦铜腥玉笋，盼鸿书目断云山。别离情绪谁曾惯！这些时银筝懒按，锦瑟慵弹，玉箫倦品，宝鉴羞观。病恹恹瘦损容颜，闷昏昏多少愁烦。”[5]“银筝懒按，锦瑟慵弹，玉箫倦品”将筝、瑟、箫并列排比，表现了作者因心情低落而生疏乐器的情形。此外，元杂剧《陈季卿悟道竹叶舟》第二折中锦瑟、银筝、玉笛、箫共同出现在唱词中：“【梅花酒】休待两鬓秋，与天子分忧。叹岁月如流，呀！早白了人头。你献赋长杨临帝阙，我乘彩凤上瀛洲。俺三个是故友：一个吹玉笛对岩幽，一个倚银筝步沧洲，这个弹锦瑟上扁舟。【收江南】我卧吹箫管到扬州，趁清风吹上碧霄游。你跨金鳌稳上凤凰楼。我拿云且袖手，管取一场蝴蝶梦庄周。（云：）不可久留，你乡闾近也，咫尺可到。休忘了正道！（唱：）【鸳鸯煞】趁着清

[1]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[2]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局1964版，第280页。
[3]《全元散曲》，第1486页。
[4]《全元散曲》，第682页。
[5]《全元散曲》，第377页。

风明月黄昏后，天涯倦客空生受。凭着短剑长琴，游遍七国春秋。唱道暴虎冯河，学屠龙袖手。你若要散诞优游，净洗了心上尘垢，子俺阆苑遨游，再休向邯郸路儿上走。（下。）（外末云了。叫渔船科。云下。）”[1]剧本描写作者三位故友，一位善吹笛，一位善弹筝，另一位则善鼓瑟。可见，瑟仍是元代文人墨客钟爱的乐器之一。此外马致远杂剧《西华山陈抟高卧》第二折中也有“锦瑟”的描写，“【川拨棹】恰离高唐，躲巫娥一壁厢。客舍凄凉，仙梦悠扬。只想着邯郸道上，原来在佳人锦瑟旁。”[2]

此外，在元散曲曲文中，我们可以发现瑟常与筝一起出现，共同伴奏。从音色上看，瑟温柔敦厚，沉静阴柔，与筝的响翠明亮形成鲜明对比，筝瑟也成为最为默契的乐器组合。在北曲中，“锦瑟银筝”也成为常见的乐器组合。如曾瑞的【南吕】《一枝花·买笑》：“银筝暗麝尘，锦瑟空檀架。青鸾临宝镜，丹凤隔烟霞。同是天涯，休辜负春无价。可憎他谁不夸，明出着月夜花朝，空寂寞鸳帏绣榻。”[3]无名氏的【中吕】《朝天子》：“楚阑，小蛮，锦瑟调银筝按。西园公子兴未阑，盏到休辞惮。明月帘栊，疏星河汉，倚红楼十二阑。夜寒，烛残，酒尽后人方散。紫袍，战袍，送了些活神道。不比农夫有下梢，不识长安道。耕种锄刨，无烦无恼，卧东窗日影高。芭棚下饭饱，麦场上醉倒，快活煞村田乐。”[4]又如无名氏的【双调】《祆神急》：“珠帘闲玉钩，宝篆冷金兽。银筝锦瑟，生疏了弦上手。恩情如纸叶薄，人比花枝瘦。雕鞍去，眉黛愁。数归期三月三，不觉的又过了中秋。”[5]除“锦瑟银筝”外，还有“琼筝宝瑟”的表述，如汤舜民的【南吕】《一枝花·同前意》：“【梁州】烽烟息朝廷有道，簿书闲公馆无私。笑谈间唤得春风至。昆季雍雍穆穆，友朋切切。礼法兢兢业业，规模念念孜孜。了公家无甚萦思，追欢乐有甚推辞。猎西山金仆姑锦袋雕弓，宴东阁银凿落琼筝宝瑟，游南陌紫叱拨玉辔青丝。丈夫，似此。多管是胸中寸地平如砥，嘉瑞已天赐。庭上兰孙与桂子，雨露滋滋。”[6]这与辛弃疾的宋词《蝶恋花》：“宝瑟泠泠千古调，朱丝弦断知音少”[7]有异曲同工之妙。此外，瑟、笙组合也较为常见，如张可久的【中吕】《满庭芳·即景》：“空林暮景，疏梅瘦影，老树秋声。倚阑干千古南楼兴，斗转参横。命仙客联诗

[1]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种下》，北京：中华书局 1980 版，第 714-715 页。
[2]赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印，北京图书馆藏本。
[3]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 508 页。
[4]《全元散曲》，第 1686-1687 页。
[5]《全元散曲》，第 1765 页。
[6]《全元散曲》，第 1525 页。
[7]唐圭璋：《全宋词》，北京：中华书局 1965 版，第 2426 页。

赋鼎，试佳人按曲吹笙。无心听，寒江月明，鼓瑟怨湘灵。”[1]朱庭玉的【仙吕】《泣颜回》：“【前腔】调和琴瑟奏笙簧，意相投两下无妨。谁知今日薄情的改变心肠，顿教人惨伤。岂料他反目恩成怨，悔当初不合认真，好姻缘翻作参商。”[2]

除与其他乐器合奏外，瑟也可独奏，瑟歌在唐宋时期就已颇为流行，唐代诗人孟郊的《泛黄河》中道：“湘瑟飕飕弦，越宾呜咽歌。”[3]唐人杨衡《白纻歌二首》中有诗句：“为君起唱白纻歌，清声袅云繁思多，凝笳哀瑟时相和。”[4]陆游的《齐天乐》道：“倚瑟妍词，调铅妙笔，那写柔情芳艳。”[5]宋人周紫芝的《鹧鸪天》：“调宝瑟，拨金猊。那时同唱鹧鸪词”[6]。这些唐宋诗词都反映了以瑟和歌的情景。这在元曲中也有反映，如周文质的【双调】《水仙子·赋妇人染红指甲》：“凤华香染水晶寒，碎系珊瑚玉笋间，想别离拄齿应长叹。污檀脂数点斑，记归期刻损朱阑。锦瑟弦重按，杨家花未残，为何人血泪偷弹？”[7]孙周卿的【南吕】《骂玉郎过感皇恩采茶歌·闺情》：“香罗带束春风瘦，金缕袖玉搔头，生红色染胭脂绉。柳让柔，莺避讴，花辞秀。缓转星眸，细咽歌喉。晚云收，秋水溜，远山愁。香消自忧，粉淡谁羞。燕闲俦，鸳冷绣，凤空游。没来由，尽淹留，春来春去几时休。锦瑟生疏弦上手，月明闲煞小红楼。”[8]张可久的【中吕】《普天乐·鹤林观夜坐》：“鹤归来，云飞去，仙山玉芝，秋水芙蕖。瑶台挂月奁，宝瑟移冰柱。一架寒香娑罗树，小阑干花影扶疏。凉生院宇，人闲洞府，客至蓬壶。”[9]

二、北曲中“锦瑟”的文学意象

在北曲中，不论是杂剧剧本还是散曲曲文都出现了大量的“锦瑟”，锦瑟是指漆有织锦纹路的瑟乐器，因李商隐的一首名篇《锦瑟》而成为文人墨客常用的词语，“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。”李商隐的《锦瑟》借瑟来感怀身世，表达悲凉的心境。元代文人墨客善于运用“锦瑟”来表达愁苦、悲伤、思念、感怀等负面情绪，这可能与李商隐的《锦瑟》影响有一定关系，也与瑟本身的音质有关，

[1]《全元散曲》，第958页。
[2]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局1964版，第1220页。
[3]（清）彭定求等编：《全唐诗》，北京：中华书局1960版，第4225页。
[4]《全唐诗》，第5284页。
[5]唐圭璋：《全宋词》，北京：中华书局1965版，第2059页。
[6]《全宋词》，第1133页。
[7]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局1964版，第558页。
[8]《全元散曲》，第1067页。
[9]《全元散曲》，第781页。

据《吕氏春秋》载："昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成。故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。"[1]瑟能够引来阴气，说明其音质偏阴柔。

元代杂剧中多用"佳人锦瑟"来表达美好事物衰败、破灭后的悲凉心境，如元杂剧《东窗事犯》第一折中就有"锦瑟"："【胜葫芦】却甚烂醉佳人锦瑟旁？今日和天也顺时光！则那逆天的天不交命亡，顺天的祸从天降！逆天的神灵不报，顺天的受灾殃！"[2]另外杂剧《霍光鬼谏》第一折中也有"佳人锦瑟"："【天下乐】划地烂醉佳人锦瑟旁。我过得萧墙，我待朝帝王。不听的古剌剌静鞭三下响，不见文官每列在左壁，武官每列在右厢。尚古自列金钗十二行。（见昌邑王了。）（昌邑王云了。）（正末云：）殿下知罪么？（昌邑王云了。）（正末云：）为君未及一月，造下罪一千一百二十七桩，殿下犹不知罪！"[3]又如元杂剧《泰华山陈抟高卧》第四折中也有"佳人锦瑟"之语："【川拨棹】恰离高唐，躲巫山窈窕娘。客舍凄凉，仙梦悠扬，则想道邯郸道上，元来在佳人锦瑟旁。"[4]

在散曲曲文中同样如此，锦瑟多用以表达悲苦的文学意象，如无名氏的【仙吕】《醉中天·咏鞋》："粉面如花朵，云髻绾香螺。眉拂春山翠碧波，唇坠樱桃颗，一捻腰肢袅娜。宜行宜坐，强如月里姮娥。酒饮葡萄酿，橙泛荔枝浆。烂醉佳人锦瑟傍，翠袖殷勤唱，十二金钗两行。风流情况，画堂别是风光。"[5]又如贾仲明的小令【双调】《凌波仙·吊费唐臣》中也用了"佳人锦瑟"之语："双歌莺韵配鸳鸯，一曲鸾箫品凤凰。醉鞭误入平康巷，在佳人锦瑟傍。《汉韦贤》、关目辉光。《斩邓通》、文词亮，《贬黄州》、肥普香，父是君祥。"[6]

可见，"佳人锦瑟"是北曲中较为常用的词语，多用以怀念过去佳人弹奏锦瑟时的美好，用以衬托现在的失意。其他散曲曲文中的"锦瑟"大多表达相同的意境，如赵君祥的套数【双调】《新水令》："【折桂令】楚阳台剩雨残云，忘不了私语叮咛，往事纷纭。寂寞兰堂，萧条锦瑟，孤负芳樽。金花诰七香车前程未稳，紫香囊五言诗旧物空存。醒也销魂，醉也销魂。怯残春又是残春，怕黄昏又到黄昏。"[7]"寂寞兰堂，萧条锦瑟，孤负芳樽"表现了作者悲凉、寂寥的心境。荆干臣的套数【黄钟】《醉花阴北·闺

[1]许维遹：《吕氏春秋集释》，北京：中华书局2009版，第321页。
[2]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种下》，北京：中华书局1980版，第536页。
[3]《新校元刊杂剧三十种下》，第563-564页。
[4]徐沁君点校：《新校元刊杂剧三十种上》，北京：中华书局1980版，第207页。
[5]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局1964版，第1673页。
[6]《全元散曲》，第353页。
[7]《全元散曲》，第1450页。

情》："【出队子北】心怀悒怏，无一时不盼望。尘蒙了锦瑟助凄凉，香尽了金炉空念想，弦断了瑶琴魂荡羡。"[1]"尘蒙了锦瑟助凄凉"以锦瑟蒙尘来表现作者凄凉的心境。这与张可久的【双调】《折桂令·春情》有异曲同工之妙，"恨东君辜负闲身，芳径生苔，锦瑟凝尘。览锦心寒，裁书耳热，对酒眉颦。怨女空怀暮春，落花不管愁人。何处销魂？絮远蜂狂，柳暗莺嗔。"[2]张曲中以"锦瑟凝尘"来表现"怨女空怀暮春，落花不管愁人"的心情。此外薛昂夫的套数【正宫】《端正好·闺怨》则用"锦瑟闲生疏"来表现"水遥山隔万层"的思乡之情："【三错煞】金杯空冷落了樽前兴，锦瑟闲生疏了月下声。欲寄音书，空织回文锦字成。奈远水遥山隔万层，鱼雁也难凭。"[3]

马致远的【双调】《行香子》："【碧玉箫】莺也似歌喉，佳节若为酬，傀儡棚头，题甚么抱官囚，自也羞，则不如一笔勾。锦瑟左右，红妆前后，朦胧醉眸，觑只头黄花瘦。"[4]作者用锦瑟来表现自己在官场不如意，人比黄花瘦的无奈、悲凉的心境。曾瑞的【南吕】《四块玉·负心》："和曲词，调琴瑟，谎我燃香剪青丝。忘恩剁断鸳鸯翅。俺左科，乔到儿，休再使。"[5]以及曾瑞的另一首【南吕】《骂玉郎过感皇恩采茶歌·夏》："纱厨烟淡波纹簟，惊午梦恨厌厌，别离情绪难绝念。闷转添，恨转添，愁无厌。问卜求签，有苦无甜。痛无心，调锦瑟，对妆奁。泪淹残杏脸，愁压损眉尖。欢娱俭，愁检束，闷拘钳。近雕檐，簌朱帘，困人天气扇慵拈。云髻蓬松愁病染，缃裙宽掩舞腰纤。"[6]作者通过调锦瑟的动作，表达自己"有苦无甜"、"泪淹残杏脸"、"愁压损眉尖"的心情。贯云石的【双调】《蟾宫曲》同样以"锦瑟朱弦"来表现月夜"露凝荷泪，梦断云裾"的心境："竹风过雨新香，锦瑟朱弦，乱错宫商。樵管惊秋，渔歌唱晚，淡月疏篁。准备了今宵乐章，怎行云不住高唐？目外秋江，意外风光，环佩空归，分付下凄凉。相逢忘却余咱，梦隔行云，尽好诗夸。江上人归，宫中粉淡，明月无涯。从别却西湖酒家，遇逋翁便属仙葩。袜重霜华，春色交加，夜半相思，香透窗纱。问胸中谁有西湖？算诗酒东坡，清淡林逋。月枕冰痕，露凝荷泪，梦断云裾。桂子冷香仍月古，是嫦娥厌倦妆梳。春景扶疏，秋色模糊，若比西施，西子何如？"[7]刘庭信的套数【南吕】《一枝花·咏别》则用"锦瑟冰弦断"的意象来表达愁苦烦闷的情绪："凤台宝鉴分，

[1]《全元散曲》，第 140 页。
[2]隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版，第 963-964 页。
[3]《全元散曲》，第 722 页。
[4]《全元散曲》，第 272 页。
[5]《全元散曲》，第 477 页。
[6]《全元散曲》，第 478 页。
[7]《全元散曲》，第 366-367 页。

锦瑟冰弦断。丹青歌扇歇，金缕舞衣宽。娇凤雏鸾，愁与闷难思算，闷和愁几样般。百千张锦纸花笺，一万枝霜毫象管。”[1]

元人除以“锦瑟”作为文学意象外，还通过附加其他词汇更加形象生动的表现各种情绪。如“佳人锦瑟”在散曲和杂剧中都有大量使用，这种对比的形式以过去的美好更加反衬如今的悲凉，在文学表达上更具强烈效果。作者还善于通过动作描写，如“调锦瑟”、“锦瑟冰弦断”来表现情绪。此外，元代文人还善于运用其他修饰词语，如“锦瑟凝尘”、“尘蒙了锦瑟助凄凉”等更具象的表达作者悲苦的心境。

通过北曲与瑟乐器相关曲文的梳理分析，我们认为在元代，瑟仍是北曲的伴奏乐器之一，特别是高安道的散曲【般涉调】《哨遍·嗓淡行院》中明确了杂剧有瑟作为伴奏。不过瑟在使用频率上没有鼓、板、笛高，也没有同为弦索乐器的琵琶、筝高。这从曲文中提及瑟的数量就可知晓。另外，曲文中提及瑟与筝、笙、板、笛等乐器的合奏的情况，特别是瑟与筝的合奏，是元代较为常见的。瑟的文学意象与笛、箫有相近之处，“锦瑟”多用以渲染悲苦、烦愁的文学意象，这与李商隐的《锦瑟》有关，也与瑟本身较为阴柔的音色有关。明代以后，瑟日趋冷落，我们从嘉靖年间太常寺典簿李文察的上疏中可见一斑，“今奏乐者，以琴瑟为虚器，虽设而不能尽鼓，虽鼓而少得正音。盖因琴瑟久贮内库，临祭领出，其弦多腐而不可调，或因瑟柱临鼓而仆，是故鼓琴瑟者不求其声之正，惟求不绝不仆，以免罪耳。”[2]可见，明代宫廷中的瑟乐器形同虚设，演奏技巧也都丧失。因此有学者认为“自古作为礼乐‘雅器’的瑟在宫廷尚且如此，瑟与瑟歌在民间便更是受到冷遇了。相对风靡全国的戏曲、繁盛的俗乐，瑟歌这种过于古朴淡雅的歌乐形式已经不再受欢迎，逐渐淡出人们的视野。”[3]将瑟与瑟歌与民间戏曲俗乐相对立的观点值得商榷，北曲中瑟的使用虽然不多，但它仍是北曲的伴奏乐器之一，其消亡原因应该不是曲高和寡，不符合大众审美，更多的是其与筝、琴等形制相近，特色不够突出所致。

[1]《全元散曲》，第 1440 页。
[2]（明）朱载堉：《律吕精义》卷九，北京：人民音乐出版社 2006 版，第 697 页。
[3]王刚：《瑟歌源流概说》，《中国音乐》2014 年第 2 期，第 249 页。

结　论

通过北曲杂剧剧本、散曲曲文中有关伴奏乐器的梳理，可以得出以下结论：

锣是早期戏剧的主要伴奏乐器，我国最古老的戏剧，被称为“戏祖”、“戏剧活化石”的目连戏《新编目连救母劝善戏文》就以锣作为主要伴奏乐器。最早的南戏《张协状元》中也已使用锣作为伴奏。其中“厮锣响，贤门雅静，仔细说教听”，说明锣在提醒观众安静，锣声也成为戏剧开场的标志。从宋元百戏、诸宫调、杂剧，锣一直是伴奏乐器之一。锣因其节奏强、力度大，特别适合于武戏的伴奏，锣的音响强烈，发音相对于其他乐器短促，让人感受到鲜明的节奏感。在长期艺术实践过程中，锣与鼓、板等击打乐器成为戏曲、舞蹈、说唱等不同类型艺术形式的主要伴奏乐器，在民间有“三分吹，七分打”的说法，这也正说明锣、鼓等伴奏乐器的重要性。锣、鼓、板等击打乐器无论在配合演员动作、唱腔方面，亦或是在渲染戏剧效果、表现剧中人物内心活动与情绪变化等方面，都发挥了充分的伴奏功能与作用。

鼓是北曲重要的伴奏乐器之一，特别是北曲武戏、战争戏中，鼓乐器的使用更为频繁，这与鼓乐器的特点相吻合，鼓乐器能在伴奏中可以起到强烈烘托气氛的作用，同时也能将戏剧场景中的战争、武打等情境烘托得引人入胜与扣人心弦。杂剧、唱赚由于其循环反复的曲调，其节奏感就显得尤为重要，在抑扬铿锵的节奏点上加入鼓板伴奏，以此形成节律感极强的艺术形式，可见鼓板在杂剧、唱赚中具有突出的地位。北曲受到民间艺术的滋养，具有生动性与丰富性，艺术价值也较高，有着显著的雅俗共赏的历史特征，这在北曲曲牌【村里迓鼓】中有鲜明体现。宋金以来广泛流行于北方民间的多种形式的民歌俚俗曲，是构成北曲曲牌的重要组成部分。【村里迓鼓】就是典型的从宋代的俗曲中演化而来。此外在北曲中，鼓的类型更为多样，元杂剧中有渔鼓、蛇皮鼓、升衙鼓、花腔鼓、打爻槌等不同形态的鼓，如孟汉卿的杂剧《张鼎智勘魔合罗》第一折中就有“不朗朗摇响蛇皮鼓”。从鼓的多种形态、类型也可以说明鼓的运用极其频繁。北曲中的“愚鼓”就是其中一种鼓伴奏乐器。在范康杂剧《陈季卿悟道竹叶舟》第四折中就有“正末打愚鼓上”的记载。渔鼓配合简板形成了自由多变、节奏轻快、无需讲究韵律的风格，艺人在表演时运用语速变化、声音高低，再配合渔鼓弹、抹、击、滚的不同演奏指法，表现人物喜怒哀乐的情感和惟妙惟肖的音容笑貌。渔鼓与简板互相配合，形成

轻快、明亮的节奏，这在元杂剧中有鲜明的体现。此外，北曲中的“愚鼓”，拥有了敲醒愚痴昏昧的功能，使鼓乐器的功能有了进一步的扩展。

拍板因其携带方便，节奏性强，适合于大多数场合的伴奏，而成为辽宋金元时期最为常见的伴奏乐器之一。宋代赚曲就是以鼓板伴奏，将曲牌旋律循环演奏，宋代“打断”也以鼓板为主要伴奏，元代拍板常与鼓共同伴奏，称为“鼓板”。拍板和锣在北曲也常共同出现，如元杂剧家石君宝的《诸宫调风月紫云庭》第三折曲文中有“象板银锣”、“撒板鸣锣”。拍板与其他乐器合奏在北曲中极为常见，其既可以与琵琶、筝等弦索乐器相配合，也可以与锣、鼓等乐器配合，同时还能与箫、笙等吹奏乐器配合。特别是鼓板的配合，是最为常见的乐器组合，从宋代的赚曲缠达到北曲中的杂剧、套曲，鼓板一直作为伴奏乐器存在。元代散曲中拍板的使用是最为频繁的。散曲作为茶余饭后或者宴会上的表演，所要求表演较为轻和，所使用乐器携带方便，声音也不宜太过嘈杂。拍板正符合散曲的要求。拍板是控制节奏的重要乐器，仅以拍板作为伴奏乐器的散曲也有不少。其作用是为演唱者打拍，控制节奏。这在曲文中也有反映。如元代散曲家乔吉的【越调】《凭栏人·小姬》：“手捻红牙花满头，爱唱春词不解愁。”此外，“象板”在音乐上表现出轻缓、柔慢的节奏，在情绪上，此类歌曲都有哀婉、伤感、忧愁的表达，因此“象板轻敲”也成为哀怨情绪的一种文学意象。

笙是北曲中常见的伴奏乐器，由于其乐器的独特性，笙在演奏和音时效果尤佳，因此特别适合于与其他乐器共同伴奏，如笙、箫合奏，笙与拍板合奏，笙与筝、琵琶合奏等，可见笙与吹奏乐器、击节乐器、弦索乐器均可合奏。笙在融合其他乐器方面的效果显著。在伴奏乐器中，笙与不同类型乐器配合适用于不同场合，如笙箫配合多用于大型宴会场合，笙板配合多用于茶余饭后的小型散曲表演，笙鼓配合多用于嘈杂的演出环境，如勾栏瓦舍。此外，在北曲演奏过程中，演奏者可根据不同类型乐曲的需要，充分发挥笙的丰富表现力，用以表现各类不同的音乐情绪，从散曲曲文中的描写中可知，笙既能表现世俗社会中的热闹场景，也能表现神仙世界的音乐意境。笙因其和音效果好的特性在散曲中得以广泛运用。此外元代流行的“当筵合笙”在筵席上应题创作，此类创作与酒令互相配合，既可以创作诗词，也可以创作曲，甚至唱曲。

笛子是北曲的主要伴奏乐器，元杂剧的主伴奏乐器是笛、鼓和拍板，这三种乐器组合节奏性强、易于渲染气氛且方便携带。这不仅在广胜寺壁画中得到反映，也在元杂剧《蓝采和》第四折中得到印证。此外，高安道的散曲【般涉调】《哨遍·嗓淡行院》保

留了一些戏曲史料信息，如其对吹笛者、把瑟者的描写是“歪着尖嘴”，这印证了勾栏里的表演是有笛、瑟、鼓等乐器伴奏的。笛子在北曲中主要表现慢缓柔和的情绪，其长短笛声配合拍板进行演出。以使观众能够融入到杂剧表演之中。此外，元代散曲作家常以笛声作为表达哀怨情绪与乡村田园生活的美好意象，充满了道家的隐逸旨趣。

箫是北曲中的伴奏乐器之一，箫乐器吹奏的曲调丰富多样，又有“哀怨离愁”的气质，这使箫乐器在北曲中成为一种内蕴丰富的文化意象。箫的音量不大，音色柔和，适合于演奏低沉委婉的曲调，如以【碧玉箫】为曲牌的北曲中，多表达哀怨离愁的情绪，表现细腻丰富的情感。元散曲中的“箫作悲声”意象也是传统诗、词、曲的延续。此外，箫也常被用作仙乐的演奏乐器，成为人们寄托世外桃源、与世无争的凭借。在与其他乐器的合作中，北曲中箫常与鼓连用，用以描写繁华的景象与热闹场合。

筚篥主要盛行在唐代，宋代的散乐壁画中仍有筚篥伴奏，且与之共同伴奏的包括鼓、板、笛，正是后来北曲的主要伴奏乐器，这说明宋代散乐在伴奏乐器上对北曲是有影响的。但在元代北曲曲文中，却少有筚篥的相关史料。筚篥在北曲伴奏乐器在发展过程中逐步式微，这可能因为筚篥与笛的功能较为接近有关。

金元杂剧中常以琵琶来表现人物情绪，关汉卿杂剧《杜蕊娘智赏金线池》第二折中就以琵琶作为伴奏乐器传达人物情绪、强化戏剧效果。金元杂剧以琵琶伴奏并非首创，宋代杂剧就已使用琵琶作为伴奏乐器，宋代瓦子散乐表演时也用琵琶等弦索乐器，宋代赚曲是以鼓板作为主要伴奏乐器，但也会在赚曲前加上琵琶等弦索乐器，使伴奏更为丰富，表演更具感染力。金元时期的北曲艺术融合了女真、蒙古等少数民族的音乐风格，而琵琶乐器节奏丰富，音色明亮、奔放，特别适合于胡乐演奏，所以琵琶在北曲伴奏中较为常见。在元代散曲中，有大量与琵琶相关的内容。其大致可分为两类：一是以悲怨为主调的文曲。此类作品的节奏一般比较缓慢，情绪深沉而含蓄，演奏时拨弦的力度、速度也要适中，这样所发出的音色才能与乐曲所表现的悲怨情感相吻合。另一类是北曲武曲，武曲重于绘景与叙事，一般采用各种演奏技巧来表现事物形象或者发出类似的声响效果，从而达到描绘某一情节、或陈述某一事件的来龙去脉。“嘈杂凄紧”、“欢如雷”是琵琶作为武曲伴奏的主要特征。此外，元代是多民族统一国家，元代也是回族形成时期，这一时期的北曲如《回回曲》与汉人北曲曲调风格不尽相同，反映了西北少数民族的音乐风格，体现了元代音乐多元化的特点。

元代散曲曲文中常有大量银筝的描写，这在一定程度上说明元代筝是常见的伴奏乐器。而在另一些曲文中则通过弹拨手法的描写间接表明筝是散曲的伴奏乐器，如散曲《拘刷行院》“有银筝不会掐”的描写，张可久的曲文用“搦”描写筝。在表现音乐情绪方面，传统上筝善于表达哀怨、委婉的情绪，而在元代，慷慨激昂的北曲中往往也使用筝作为伴奏，一方面说明筝乐器发声演奏富于变化，既能演奏婉转流丽的南词，也能在慷慨激昂的北曲中占有一席之地；同时也说明筝在慷慨激昂北曲的慢板部分起到调节节奏的重要作用。此外，这一时期筝的弹奏技艺达到了高度纯熟的阶段，在指法上，掩、抑、拨、打、拍、揉、拂、抽、挑、捻、遏、推、弹、掐、回旋等十八法，在筝演奏中全面应用，双手弹筝也成为普遍技法。其突出的表现是筝曲的繁荣。

三弦作为金元时期较为流行的弹拨乐器之一，音量宏大、音域宽广、音色刚劲、浑厚。由于它无品、琴杆细长，可以不受律的制约。它可以模拟自然中的声音，也可以随意取音，所以具有很强的艺术表现力。万历以前大套北曲的伴奏乐器有三弦，万历以后，北曲南唱的伴奏则不用三弦等弦索乐器，而以鼓板代之。然而在明代，三弦等弹奏乐器的发展却受到了一定的限制。普通百姓视三弦、琵琶等为淫乐，宴会节日不许教引子弟。

阮咸音色如珠落玉盘般清脆悦耳、圆润清雅，这也是中音部弹奏乐器的特点。宋代改变弦数之后，阮一方面继承了传统阮乐器的民族音色，同时补齐了品位、扩大了音域，在音乐表现上更为丰富，这为金元时期的北曲伴奏乐器奠定了一定的基础。阮在北曲伴奏中主要作为中音声部伴奏，在合奏曲中常用于旋律或者描句。阮在伴奏中常以丰富的节奏变化来突出乐曲的特点，可使中音声部更为丰满。北曲演奏者在阮的弹奏指法上也不断丰富，出现了多种弹奏指法，使得阮乐器在伴奏的艺术技巧上不断地改进。在北曲《凌波曲》、《凌波仙》、《湘妃怨》等曲目中都有表现。阮在北曲中的运用使得北曲在中音上有了更多的变化，进而丰富了曲调和表演节奏。

胡琴在元代已经在北曲中得到较为一定的运用，在表现悲伤、哀怨的音乐情绪上有独到的作用，张可久以昭君出塞的故事为背景的小令《中吕•朝天子•酸斋席上听胡琴》就是其中的代表作。同时在元代也出现了像张猩猩这样的表演艺术家。不过在元代胡琴的概念存在泛化的现象，元代散曲家张养浩《咏胡琴》中有“引玉杖轻笼慢捻”，其中的“笼”和“捻”都是弹奏琵琶的指法。可见，元代胡琴应该是少数民族乐器传到中原地区的一个统称。有时也将从少数民族地区传入的弦索乐器统称为胡琴，使得胡琴概念

较为模糊。胡琴在我国戏曲历史上影响深远，有专门以胡琴命名的声腔——胡琴腔，可见作为主奏乐器对于声腔的影响。

火不思为典型的北方少数民族乐器，元代无名氏的小令【双调】《水仙子·打着面皂雕旗招飐忽地转过山坡》中提及火不思，该小令就是描写北方少数民族沙陀人野外军旅生活的场景。火不思在音色上与汉人曲调不同，具有鲜明的少数民族风格，“必留不剌”是火不思弹奏时发出的声音。火不思是北方少数民族军旅中常用的伴奏乐器，在明代，火不思仍然保留着“与汉人曲调不同”的鲜明“北俗”风格，但已日益衰微，不复元朝代盛况了。清朝建立后，火不思又得以流行，这与满族入关前，受到蒙古文化的影响有关。

瑟在北曲考古文物中出土较少，但通过高安道的散曲【般涉调】《哨遍·嗓淡行院》中的曲文信息可以明确，瑟仍是北曲的伴奏乐器之一。不过瑟在使用频率上没有鼓、板、笛高，也没有同为弦索乐器的琵琶、筝高。这从曲文中提及瑟的数量就可知晓。另外，曲文中提及瑟与筝、笙、板、笛等乐器的合奏的情况，特别是瑟与筝的合奏，是元代较为常见的。瑟的文学意象与笛、箫有相近之处，“锦瑟”多用以渲染悲苦、烦愁的文学意象，这与李商隐的《锦瑟》有关，也与瑟本身较为阴柔的音色有关。

总之，通过杂剧剧本、散曲曲文中的伴奏乐器史料，我们可以得出：鼓、板、笛是金元时期最为重要的伴奏乐器，其节奏性强、携带方便、又能基本满足北曲伴奏的需求。而在不同场合，伴奏乐器的组合也有所不同，茶余饭后的散曲有时仅以拍板一种乐器伴奏，而嘈杂环境下诸如勾栏、瓦舍中的杂剧表演则会加入锣等音效强烈的乐器，以此吸引观众。另外，北曲不同的音乐情绪所需的伴奏乐器也不尽相同，一般而言，慢板部分以笛为主，快板部分以鼓板为主。在北曲之后发展过程中，弦索乐器又加入到了伴奏的行列，这是北曲复杂化、高雅化的表现之一。此外，北曲曲文与剧本中常常提及银筝、笙、箫等乐器，此类乐器甚至作为文学意象而存在，至少说明在金元时期它们是普遍使用的乐器，至于部分科白和曲文中明确其为伴奏乐器的，尤其值得我们注意。

参考文献

一、著作类

1.（东汉）许慎：《说文解字》，沈阳：万卷出版社 2009 版。
2.（东汉）应劭：《风俗通义》，北京：中华书局 1981 版。
3.（南朝）萧子显：《南齐书》，北京：中华书局 1974 版。
4.（唐）元稹：《元稹集校注》，周相录校注：上海：上海古籍出版社 2011 版。
5.（唐）段安节：《乐府杂录》，北京：中华书局 2012 版。
6.（唐）魏征：《隋书》，北京：中华书局 1982 版。
7.（唐）房玄龄：《晋书》，北京：中华书局 1974 版。
8.（唐）杜佑：《通典》，北京：中华书局 1992 版。
9.（五代）刘昫：《旧唐书》，北京：中华书局 1975 版。
10.（宋）吴自牧：《梦粱录》，西安：三秦出版社 2004 版。
11.（宋）高承：《事物纪原》，北京：中华书局 1989 版。
12.（宋）车若水：《脚气集》，民国景明宝颜堂秘笈本。
13.（宋）曾敏行：《独醒杂志》，上海：上海古籍出版社 1986 版。
14.（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》，上海：古典文学出版社 1957 版。
15.（宋）欧阳澈：《欧阳修撰集》，景印文渊阁四库全书。
16.（宋）洪迈：《夷坚志》，北京：中华书局 1981 版。
17.（宋）徐梦莘：《三朝北盟会编》，上海：上海古籍出版社 1987 版。
18.（宋）陈旸：《乐书》，四库全书经部影印本。
19.（宋）周密：《武林旧事》，北京：中华书局 2007 版。
20.（宋）陈元靓：《事林广记》，南京：江苏人民出版社，2011 年。
21.（宋）欧阳修等：《新唐书》，北京：中华书局 1975 版。
22.（宋）钱易：《南部新书》，北京：中华书局 2002 版。
23.（宋）沈括：《梦溪笔谈》，北京：中华书局 2009 版。
24.（宋）俞琰：《席上腐谈》，文渊阁四库全书影印本。
25.（宋）黎靖德：《朱子语类》，北京：中华书局 1986 版。
26.（宋）程大昌：《演繁露》，文渊阁四库全书影印本。
27.（宋）苏轼：《苏轼文集》，北京：中华书局 1986 版。
28.（宋）薛居正：《旧五代史》，北京：中华书局 1976 版。
29.（宋）司马光：《资治通鉴》，北京：中华书局 1976 版。
30.（宋）司马光：《温国文正公文集》，四部丛刊景宋绍兴本。
31.（宋）孟元老：《东京梦华录》，郑州：中州古籍出版社 2010 版。
32.（宋）施耐庵、罗贯中：《水浒传》，北京：人民文学出版社版 1975 版。
33.（宋）吴曾：《能改斋漫录》，上海：上海古籍出版社 1979 版。
34.（宋）李昉：《太平御览》，北京：中华书局 1995 版。
35.（宋）彭乘：《续墨客挥犀》，南京：江苏古籍出版社 1988 年版。
36.（宋）张炎：《词源》，北京：中华书局 1986 版。
37.（金）元好问：《元遗山集》，北京：人民文学出版社 1958 版。

38.（元）马端临：《文献通考》，北京：中华书局 1986 版。
39.（元）脱脱：《宋史》，北京：中华书局 1977 版。
40.（元）脱脱：《金史》，北京：中华书局 1975 版。
41.（元）脱脱：《辽史》，北京：中华书局 1974 版。
42.（元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 2004 版。
43.（元）陶宗仪：《说郛》，北京：中国书店 1986 版。
44.（元）胡祗遹：《紫山大全集》，上海：上海古籍出版社 1987 版。
45.（元）夏庭芝：《青楼集笺注》，孙崇涛、徐宏图笺注：北京：中国戏剧出版社 1990 版。
46.（元）杨维桢：《铁崖先生古乐府》，上海：商务印书馆 1937 版。
47.（元）杨瑀：《山居新话》，上海古书流通处影印本。
48.（元）无名氏：《新校元刊杂剧三十种》，徐沁君点校，北京：中华书局 1980 版。
49.（明）张岱：《陶庵梦忆》，郑州：中州古籍出版社 1981 版。
50.（明）宋濂：《元史》，北京：中华书局 1976 版。
51.（明）徐渭：《南词叙录》，北京：中华书局 1975 版。
52.（明）顾起元：《客座赘语》，北京：中华书局 1987 版。
53.（明）黄淳耀：《陶菴全集》，清文渊阁四库全书本。
54.（明）施绍莘：《花影集》，明末刻本。
55.（明）黄佐：《奉泉乡礼》，清文渊阁四库全书本。
56.（明）叶春及：《石洞集》，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本。
57.（明）沈德符：《万历野获编》，北京：中华书局 1959 版。
58.（明）臧懋循：《元曲选》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版。
59.（明）周亮工：《闽小记》，福州：福建人民出版社 1985 版。
60.（明）徐一夔：《明集礼》，文渊阁刻本。
61.（明）杨慎：《升庵集》，上海：上海古籍出版社 1993 版。
62.（明）沈泰：《盛明杂剧二集》，民国十四年董氏诵芬室刻本。
63.（明）王圻：《三才图会》，上海：上海古籍出版社 1988 版。
64.（明）王骥德：《曲律》，明天启五年毛以遂刻本。
65.（明）张羽：《静居集》，四部丛刊三编集部。
66.（明）赵琦美钞校：《脉望馆钞校本古今杂剧》，古本戏曲丛刊编辑委员会影印本。
67.（明）臧懋循：《元曲选校注》，王学奇校注，石家庄：河北教育出版社 1994 版。
68.（清）昭槤：《啸亭续录》，北京：中华书局出版社 1981 版。
69.（清）况周颐：《蕙风词话》,北京：人民文学出版社 1960 版。
70.（清）厉鹗：《辽史拾遗》，北京：中华书局 1985 版。
71.（清）顾嗣立：《元诗选》，北京：中华书局 1987 版。
72.（清）孙楷：《秦会要》，上海：上海古籍出版社 2000 版。
73.（清）叶梦珠：《阅世编》，上海：上海古籍出版社 2007 版。
74.（清）吴长元：《震垣识略》,北京：北京古籍出版社 1983 版。
75.（清）彭定求等编：《全唐诗》，北京：中华书局 1960 版。
76.（清）张廷玉：《明史》，北京：中华书局 1974 版。
77.（清）赵尔巽：《清史稿》，北京：中华书局 1977 版。
78.（清）厉荃：《事物异名录》，上海：上海古籍出版社 1995 版。
79.（清）刘锦藻：《清朝文献通考》，上海：商务印书馆 1935 版。

80.（清）顾景星：《白茅堂集》，清康熙刻本。
81.（清）刘鹗：《老残游记》，济南：齐鲁出版社 2002 版。
82.（清）刘熙载：《艺概》，上海：上海古籍出版社 1978 版。
83.（清）徐松：《宋会要辑稿》，上海：上海古籍出版社 2013 版。
84.郑振铎：《中国俗文学史》，上海：商务印书馆 1938 版。
85.郑振铎：《中国古明器陶俑图录》，上海：上海古籍出版社 1947 版。
86.李啸仓：《宋元伎艺杂考》，上海：上杂出版社 1953 版。
87.谭正璧：《话本与古剧》，上海：上海古典文学出版社 1956 版。
88.隋树森：《元曲选外编》，北京：中华书局 1959 版。
89.中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(一)》，北京：中国戏剧出版社 1959 版。
90.中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(二)》，北京：中国戏剧出版社 1959 版。
91.中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(三)》，北京：中国戏剧出版社 1959 版。
92.中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(四)》，北京：中国戏剧出版社 1959 版。
93.中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成(五)》，北京：中国戏剧出版社 1959 版。
94.隋树森：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 版。
95.钱南扬校注：《张协状元》，《永乐大典戏文三种校注》，北京：中华书局 1979 版。
96.杨荫浏：《中国音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1980 版。
97.刘义父：《乐府指迷笺释》，北京：人民文学出版社 1981 版。
98.郭沫若著作编辑出版委员会编：《郭沫若全集·甲骨文字研究》，北京：科学出版社 1982 版。
99.任半塘：《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社 1984 版。
100.徐珂：《清稗类钞》，北京：中华书局 1984 版。
101.丁度等编：《集韵》，上海：上海古籍出版社 1985 版。
102.王文才：《元曲纪事》，北京：人民文学出版社 1985 版。
103.姚华：《曲海一勺》，北京：中华书局 1986 版。
104.周菁葆：《丝绸之路音乐文化》，乌鲁木齐：新疆人民出版社 1987 版。
105.孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社 1988 版。
106.赵成甫：《南阳汉代画像砖》，北京：文物出版社 1990 版。
107.吴钊：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社 1993 版。
108.孙继南：《中国音乐通史简编》，北京：山东教育出版社 1993 版。
109.吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社 1993 版。
110.傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社 1995 版。
111.中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（河南卷)》，郑州：大象出版社 1996 版。
112.谢伯阳主编：《全明散曲》，济南：齐鲁书社 1997 版。
113.中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（甘肃卷)》，郑州：大象出版社 1998 版。
114.王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社 1998 版。
115.唐圭璋主编：《全宋词》，北京： 中华书局 1999 版。
116.李学勤主编：《尔雅注疏》，北京：北京大学出版社 1999 版。
117.李晋源：《中国洞箫音乐文化研究》，北京：中央音乐学院 1999 版。
118.中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系(陕西卷)》，郑州：大象出版社 1999 版。
119.中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系(湖北卷)》，郑州：大象出版社 1999 版。
120.中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系(北京卷)》，郑州：大象出版社 1999 版。
121.中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系(山西卷)》，郑州：大象出版社 2000 版。

122.中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系（河南卷)》,郑州：大象出版社 2001 版。
123.修海林：《看的见的乐器》，上海：上海文艺出版社 2001 版。
124.李修生：《元杂剧史》，南京：江苏古籍出版社 2002 版。
125.周华斌：《中国戏剧史论考》，北京：北京广播学院出版社 2003 版。
126.李光陆：《中国笙艺术》，北京：文化艺术出版社 2006 版。
127.中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系(湖南卷)》，郑州：大象出版社 2006 版。
138.焉树芬：《民族乐器概论》，北京：航空工业出版社 2008 版。
129.应有勤：《中外乐器文化大观》，上海：上海教育出版社 2008 版。
130.顾青编著：《唐诗三百首》，北京：中华书局 2009 版。
131.林克仁：《中国箫笛史》，上海：上海古籍出版社 2009 版。
132.吴梅：《中国戏曲概论》，长沙：岳麓书社 2010 版。
133.中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著》，北京：中国戏剧出版社 2011 版。
134.肖迪：《传统乐器》，合肥：黄山书社 2012 版。
135.邹德文注解:《尔雅》，郑州：中州古籍出版社 2013 版。
136.周和明主编：《中国民族乐器考》，沈阳：辽宁民族出版社 2013 版。
137.刘念兹：《南戏新证》，北京：文化艺术出版社 2014 版。
138.张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，北京：文化艺术出版社 2014 版。
139.廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，北京：中国戏剧出版社 2016 年版。

二、论文类

1.青海省文物管理委员会：《青海都兰县诺木洪搭里他里哈遗址调查与试掘》，《考古学报》1963 年第 1 期。
2.陕西省历史博物馆：《唐李寿墓发掘简报》，《文物》1974 年第 9 期。
3.河南省博物馆：《灵宝张湾汉墓》，《文物》1975 年第 11 期。
4.甘肃居延考古队：《居延汉代遗址的发掘和新出土的简册文物》，《文物》1978 年第 1 期。
5.广西壮族自治区文物工作队：《广西贵罗泊湾一号墓发掘简报》，《文物》1978 年第 9 期。
6.杨宝顺等：《河南焦作金墓发掘简报》，《文物》1979 年第 8 期。
7.随县擂鼓墩一号墓考古发掘队：《湖北随县曾侯乙墓发掘简报》，《文物》1979 年第 7 期。
8.安阳市博物馆：《唐杨偘墓清理简报》，《文物资料丛刊》1982 年第 6 期。
9.项春松：《内蒙古赤峰市元宝山元代壁画墓》，《文物》1983 年第 4 期。
10.杨富斗：《山西新绛南范庄、吴岭庄宋元墓发掘简报》，《文物》1983 年 1 期。
11.郑州市博物馆：《郑州市开元寺宋代塔基清理简报》，《中原文物》1983 年第 1 期。
12.周到：《安阳天禧镇宋散乐图跋》，《中原文物》1984 年第 1 期。
13.李歆：《从山西轰动明应王殿壁画浅析元杂剧的演出形式》，《山西师院学报（社会科学版）》1984 年 1 期。
14.杨富斗：《山西闻喜县金代砖雕壁画墓》，《文物》1986 年第 12 期。
15.杨富斗：《山西运城西里庄元代壁画墓》，《文物》1988 年第 4 期。
16.季国平：《北曲形成论渊源篇》，《扬州师范学院学报》(社会科学版)1989 第 8 期。
17.王耀华：《中国三弦源流考》，《福建师范大学学报（哲学社会科学版）》1991 年第 4 期。
18.赵为民：《宋代拍板》，《中国音乐》1992 年第 3 期。
19.海震：《戏曲管弦伴奏的演进》，《戏曲艺术》1992 年第 1 期。
20.刘冰：《内蒙古赤峰沙子山元代壁画墓》，《文物》1992 年第 2 期。

21. 吕劲松：《洛阳伊川元墓发掘简报》，《文物》1993 年第 5 期。
22. 洛阳市第二文物工作队：《洛阳伊川元墓发掘简报》，《文物》，1993 年第 5 期。
23. 三门峡市文物工作队：《义马市金代砖雕墓发掘简报》，《华夏考古》1993 年第 4 期。
24. 姚艺君：《戏曲音乐曲牌【耍孩儿】的形态研究》，中国音乐学 1993 年第 4 期。
25. 王菊艳：试论北方民族在北曲上的贡献，《北方文物》1994 年第 2 期。
26. 查普尧：《胡琴源流问题》，《南京艺术学院学报》1995 年 3 期。
27. 高敏：《弃笛取琴——剧种主奏乐器更替的轨迹》，《中国音乐》1995 年第 4 期。
28. 焦作市文物工作队：《河南修武大位金代杂剧砖雕墓》，《文物》1995 年第 2 期。
29. 陈慧雯：《伴奏乐器与戏曲声腔的发展探微》，《交响·西安音乐学院学报》1996 年第 4 期。
30. 柯沁夫：《胡琴源流辨析》，《内蒙古大学学报》1999 年 6 期。
31. 于天池：《宋代文人说唱伎艺鼓子词》，《北京师范大学学报》(社会科学版)1999 年第 5 期。
32. 郑州市文物考古研究所：《荥阳杜常村金代砖雕墓》，《中原文物》2000 年第 6 期。
33. 陕西省考古研究所：《陕西蒲城洞耳村元代壁画墓》，《考古与文物》2000 年第 1 期。
34. 宁勇：《出谷新莺咽洞泉——阮艺新考》，《中央音乐学院学报》2001 年第 2 期。
35. 张建文：《洛阳道北金代砖雕墓》，《文物》2002 年第 9 期。
36. 鲍音：《倒喇剧·北曲·元院本》，《内蒙古艺术》2002 年第 1 期。
37. 马金花：《山西金代壁画墓初步研究》，《文物春秋》2002 年第 5 期。
38. 张本一：《论北方少数民族音乐文化对元杂剧的影响》，《信阳师范学院学报》2002 年第 1 期。
39. 中国科学技术大学科技史与科技考古系：《河南舞阳贾湖遗址 2001 年春发掘简报》，《华夏考古》2002 年第 2 期。
40. 王进先：《山西屯留宋村金代墓》，《文物》2003 年第 3 期。
41. 马建春：《元代的回回乐器与乐曲》，《回族研究》2003 年 2 期。
42. 董希平：《拍板与宋词演唱》，《人民音乐》2013 年 10 期。
43. 宁恢：《宋金元曲艺对元杂剧之影响》，《中国古代小说戏剧研究丛刊》2003 年。
44. 王福利：《陶宗仪<南村辍耕录>所收元达达曲名考》，《语言科学》2003 年第 2 期。
45. 郑祖襄：《宋元杂剧伴奏乐器及其宫调问题研究》，2004 年 3 期。
46. 西安文物保护考古所::《西安东郊元代壁画墓》，《文物》2004 年第 1 期。
47. 庄壮：《敦煌壁画上的弹拨乐器》，《交响——西安音乐学院学报》2004 年第 4 期。陈音：《古筝繁盛背景 48 考察》，《贵州大学学报》2005 年第 4 期。
48. 宋燕燕：《洪洞广胜寺元代壁画中的戏曲人物》，《艺术探索》2007 年第 6 期。
49. 余复生：《宋杂剧“把色”考辨》，《天津音乐学院学报（天籁）》2007 年第 2 期。
50. 赵义山：《关于“赚”与“套”之关系的重要资料考辨及其他》，《东南大学学报》2007 年第 2 期。
51. 李慧：《山西襄汾侯村金代纪年砖雕墓》，《文物》2008 年第 9 期。
52. 张本一：《论弦索与金元北曲的关系》，《民族艺术研究》2008 年第 2 期。
53. 张本一：《论宋金大曲与金元杂剧音乐构成的相似性》，《浙江艺术职业学院学报》2008 年第 4 期。
54. 延保全：《宋杂剧演出的文物新证——陕西韩城北宋墓杂剧壁画考论》，《文艺研究》2009 年 11 期。
55. 呼格吉勒图：《三弦源流新考》，《内蒙古师范大学学报》2010 年第 2 期。
56. 杨栎模：《试论宋词中的箫意象》，《开封大学学报》2010 年 1 期。
57. 姬翔乐：《陕西榆林发现的元代壁画》，《文博》2011 年第 6 期。

58.郑祖襄：《北、南曲笛上宫调演变考析》，《文化艺术研究》2012 年 1 期。
59.李永加：《河姆渡遗址出土“骨哨”研究》，《东南文化》2012 年第 4 期。
60.袁环：《徽州目连戏研究——以宗族戏班“马山班”为例音乐》，2012 年 2 期。
61.张月：《笙属乐器命名流变及类别考述》，《黄河之声》2012 年第 18 期。
62.王敏英：《河南焦作元代散乐杂剧砖雕》，《中原文物》2012 年第 2 期。
63.胡冰：《金代段氏墓葬中的人物砖雕艺术》，《文物世界》2014 年第 1 期。
64.贾嫚：《唐代拍板、箜篌、方响在五代的流变———以冯晖墓彩绘砖雕为例》，《陕西师范大学学报》2014 年 3 期。
65.梁秋丽：《丝绸之路上的“筚篥”》，《乐器》2015 年第 1 期。
66.房道国：《济南千佛山元代壁画墓清理简报》，《华夏考古》2015 年第 4 期。
67.杨永林:：《陕西大雨冲出元代古墓精美壁画重见天日》，《光明日报》2015 年 1 月 20 日第 9 版。
68.刘航：《鼓子词考论》，《中国诗歌研究》(第十二辑)2016 年第 12 期。
69.李宏峰：《元杂剧宫调的实践基础与乐学内涵》，《中国音乐》2016 年第 1 期。
70.陈燕婷：《南音与南曲关系考析——以【大迓鼓】为例》，《中国音乐》2016 年第 4 期。
71.周菁葆：《丝绸之路上的三弦考（上）》，《乐器》2017 年第 5 期。
72 邢志向：《以山西晋南戏曲砖雕为例看宋金元杂剧的发展衍变》，《音乐创作》2017 年第 12 期。
73.王伽娜：《元大都音乐的初步研究》，福建师范大学 2005 年硕士学位论文。

三、外文文献

1.[伊朗]志费尼：《世界征服史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社 1980 版。
2.[日本]林谦三：《东亚乐器考》，钱稻孙译，上海：上海书店出版社 2013 版。
3.[日本]小泉文夫：《中国音乐——选自<民族音乐的世界>》，《中国音乐》1989 年第 3 期。
4.[德国]维奈德·西克曼：《图片音乐史·印度卷》，德国：莱比锡音乐出版社 1981 版。

在学期间的研究成果

cssci ：

1. 贵州傩仪的娱乐化与世俗化演变——傩戏的诞生，贵州民族研究，2016 年 02 期。独著
2. 社会互动视角下贵州地方戏曲传播研究——以黔北部地区傩戏为例，贵州民族研究，2017 年 07 期。独著
3. 《阐道除邪》题纲本的年代判断与文本价值，中华戏曲，第 53 辑，文化艺术出版社，2016 年 6 月版。第一作者

cssci 扩展：

1.凤凰卫视跨文化传播的四大战略，传媒，2016 年 10 期。独著

中文核心：

1.浅析汉代百戏与中国古代戏曲发展的关系，戏剧文学，2016 年 05 期。独著
2.电影剧本《一只青花碗》，电影文学，2017 年 08 期。独著

普刊：

1. 河南宋墓及山西金墓戏曲图像的综合认识，新疆艺术学院学报，2016 年 01 期。独著
2. 戏乐俑考源及其相关问题研究，艺术探索（广西艺术学院学报）,2016 年 01 期。独著
3. 四川蜀庄王墓中的彩色陶釉乐俑考述, 艺术学界，第 16 辑，江苏凤凰美术出版社，2016 年 12 月版。独著
4. 北京卫视《传承者》节目的成功之道——以音乐文化内容为例，音乐传播，2016 年 04 期。独著
5. 探析中国传统文化真人秀节目的成功之道——以北京卫视《传承者》为例，齐鲁艺苑（山东艺术学院学报），2017 年 03 期。独著
6.《声无哀乐论》:一个音乐世俗化转向的文本，吉林艺术学院学报，2015 年 05 期。独著
7. 浅析上党梆子声腔的发展与演变，当代音乐，2016 年 20 期。独著
8. 沅水流域民族传统文化的保护及开发研究，设计艺术（山东工艺美术学院学报），2016 年 06 期。独著
9. 云、贵、川彝族哭嫁歌比较研究，民族音乐，2017 年 04 期。独著
10.舞剧《赵氏孤儿》的历史溯源与创新，民族艺林,2017 年 03 期。独著
11.《赵氏孤儿》舞出忠义诚信，寻根，2017 年 05 期。独著
12.浅析中国舞剧《赵氏孤儿》，戏剧学（上海戏剧学院），2017 年 12 月版，文化艺术出版社。独著
13.唐代乐舞艺术的发展探析，吉林艺术学院学报，2016 年 04 期。独著
14.浅析唐代乐舞艺术的发展，上海戏剧学院曲学研究中心《曲学》第四卷，上海古籍出版社 2016 年 12 月版 。独著
15.唐代乐舞，寻根，2017 年 02 期。独著

参与课题：

1. 国家级非物质文化遗产传承保护项目：晋南威风锣鼓传承人--王振湖　本人作为该项目的学术专员，对相关资料进行了抢救性的搜集、整理、挖掘，对最终纪录片的拍摄、脚本创作、场记等工作全程参

与、督促完成。

2. 教育部人文社科青年基金项目“清代宫廷连台本大戏演出研究”（项目编号：14YJC760017）本人为该课题的阶段性成果之一：论文《阐道除邪》题纲本的年代判断与文本价值的第一作者，中华戏曲，第 53 辑，文化艺术出版社，2016 年 6 月版。
3. 2017 年度山西省艺术学规划课题：“非遗”视野下的山西翼城砂器技艺师徒传承研究（2017G05）排名第三。
4. 2017 年度国家社科基金重大招标项目《中国戏曲文物文献搜集、整理与研究》子课题《戏曲雕塑文献搜集、整理与研究》参与人。

获奖情况：

2014-2015 年度山西师范大学博士研究生学业奖学金三等。

2015-2016 年度山西师范大学博士研究生学业奖学金三等。

2016-2017 年度山西师范大学博士研究生学业奖学金二等。

致　谢

五月的骄阳，沐浴着校园的梧桐，校园里的丁香绽放，又是一年毕业的时光，毕业意味着博士生活即将结束，我将带着使命继续前行。回顾这四年，历历在目。论文付梓之际，在此对各位老师和同学表示感谢。

首先，我要诚挚的感谢我的导师车文明先生，车先生对于学术，治学谨严、一丝不苟，具有良好的学术品格，即是我的导师又是我的榜样。与此同时，他对于学生也关怀备至，尤其表现在学生的做人和学习上。导师认为做人要谦虚谨慎，做学术的态度要老老实实，不能投机取巧，来不得半点马虎，并要有问题意识。而我在学术表现方面上，却有先天不足，但导师并没有因此而对我持任何偏见，而是仍坚持悉心指导，我在这里表示真心的感谢。

其次，在论文写作的过程中，导师车文明先生从论文结构、章节布局、学术观点等方面都做了悉心的指导。论文成稿之后，导师又不辞辛苦的对我的论文加以审阅，提出批评指导意见，才使得我的博士论文得以完成。在此，我再一次把深深的谢意献给导师车文明先生，同时铭记这段师生情谊。

再者，拙作能顺利成文还得益于一些师友的鼎力帮助，他们是中央戏剧学院麻国钧教授、中国传媒大学大学周华斌教授、山西师范大学延保全、曹飞等教授，以及参加我论文开题与审阅、答辩的诸位老师。在此，一并表示致谢！

本论文倾注了我四年来的学习精力，但由于能力有限，有许多地方还有待完善，与自己的预期相差甚远，在此也感到心有余力而气不足。然学途漫漫，让我想起屈原的一句警言：路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。就让这篇拙文作为基点，坚持这条“任重而道远”的学术之路吧。